

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ**  
**Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності**

**Кваліфікаційна робота**

**магістра**

на тему **Формування творчого потенціалу майбутніх акторів у процесі професійної підготовки**

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.0118  
спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки  
освітньої програми Педагогіка вищої школи

М.В. Щетнік

Керівник д.пед.н., професор Локарьова Г.В.

Рецензент к.пед.н., доцент Козич І.В.

Запоріжжя

2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет соціальної педагогіки та психології

Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність 011 Освітні, педагогічні науки

Освітня програма Педагогіка вищої школи

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри \_\_\_\_\_

д.психол.н., проф. Н.Ф. Шевченко

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 р.

**ЗАВДАННЯ**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ**

Щетнік Марині Володимирівні

1. Тема роботи Формування творчого потенціалу майбутніх акторів у процесі професійної підготовки

керівник роботи Локарева Галина Василівна, д.пед.н., професор

затверджені наказом ЗНУ від «30» травня 2019 року № 818-с

2. Строк подання студентом роботи \_\_\_\_\_

3. Вихідні дані до роботи вивчення й аналіз систем акторської майстерності та навчально-методичних джерел із проблем дослідження.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) на основі аналізу театральної літератури уточнити зміст поняття «творчий потенціал актора»; визначити компоненти, які впливають на якість розвитку студентів кафедри акторської майстерності закладу вищої освіти; провести діагностику якості організаційної діяльності студентів закладу вищої освіти; виявити й обґрунтувати педагогічні умови, що впливають на вдосконалення організаційної діяльності студента закладу вищої освіти.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

1 таблиця, 2 рисунка

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Локарева Г.В., професор		
Розділ 1	Локарева Г.В., професор		
Розділ 2	Локарева Г.В., професор		
Висновки	Локарева Г.В., професор		

7. Дата видачі завдання \_\_\_\_\_

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Обрання та затвердження теми магістерської роботи	січень 2019 р.	Виконано
2	Збір та систематизація матеріалу	січень-лютий 2019 р.	Виконано
3	Робота над першим розділом	квітень-травень 2019 р.	Виконано
4	Робота над другим розділом	вересень-листопад 2019 р.	Виконано
5	Написання висновків	листопад 2019 р.	Виконано
6	Проходження передзахисту	грудень 2019 р.	Виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2019 р.	Виконано

Студент \_\_\_\_\_ М.В. Щетнік

Керівник роботи \_\_\_\_\_ Г.В.Локарева

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_ І.В.Козич

## РЕФЕРАТ

**Магістерська робота:** 89 сторінок, 1 таблиця, 2 рисунки, 67 джерел.

**Об'єкт дослідження:** професійна підготовка майбутніх акторів у навчальному закладі вищої освіти.

**Предмет дослідження:** методика формування творчого потенціалу у майбутніх акторів.

**Мета дослідження:** розробити методику формування творчого потенціалу мабутнього актора та експериментально перевірити її ефективність. Навчити актора створювати в собі необхідні умови для творчого процесу, навчити звільнитися від внутрішніх та зовнішніх перепон, що лежать на шляху до органічного існування на сцені, прокладати собі шлях до самостійної творчості.

**Методи дослідження.** Для вирішення поставлених завдань використовувалася комплексна методика дослідження, що включає теоретичний аналіз літератури, анкетування, бесіди, спостереження за навчанням і вихованням, акторський експеримент, експертиза і рефлексія результатів дослідно-експериментальної роботи.

**Наукова новизна** дослідження полягає в уточненні змісту поняття «творчий потенціал актора», що поглиблює розуміння процесу виховання студентів закладу вищої освіти;

**Практична значущість:** запропоновані матеріали можуть бути використані кураторами студентських груп, викладачами, працівниками відділів виховної роботи та студентських справ закладів освіти, соціальними службами.

**Ключові слова:** ТВОРЧИСТЬ, ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ, ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АКТОРА, ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО, АКТОР, ПРОФЕСІЙНА ПІДГОВТКА, ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ, КРЕАТИВНІСТЬ, ТВОРЧИ ЗДІБНОСТІ, ТВОРЧА АКТИВНІСТЬ.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ.....	9
1.1. Зміст понять «творчість», «творчий потенціал», «творчий потенціал особистості», «творчий потенціал актора».....	9
1.2. Теоретичний аналіз феномену «творчий потенціал»: філософський, соціологічний, мистецтвознавчий аспекти.....	18
1.3. Вплив мистецтва на розвиток творчого потенціалу особистості.....	25
РОЗДІЛ 2. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ АКТОРІВ У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	31
2.1. Організація педагогічного процесу підготовки майбутніх акторів у ЗВО.....	31
2.2. Вплив музичного мистецтва на формування творчого потенціалу... 48	
2.3. Хореографія як засіб формування творчого потенціалу студентів... 56	
2.4. Акторська майстерність як інтеграція психологічних особливостей розвитку творчого потенціалу у студентів.....	60
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ.....	72
3.1. Методика формування творчого потенціалу майбутніх акторів у процесі професійної підготовки.....	72
3.2. Результати експериментальної роботи.....	83
ВИСНОВКИ.....	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	90

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Професійна діяльність у будь-якій сфері вимагає певних знань та вмінь. Не є виключенням і професія актора. Навчання і виховання актора у різні історичні періоди здійснювалися відповідно до вимог людського загалу та його потреб, адже театральна педагогіка розвивалася у тісному зв'язку із розвитком мистецтва театру, яке у всі часи впливало на формування морально-етичних норм людського суспільства. Висока якість професійної підготовки актора, його вміння володіти своїм тілом, емоціями, голосом, як інструментом для самовираження, цінувалося у всі періоди розвитку театального мистецтва.

Аналіз наукової літератури з теми дослідження дає змогу стверджувати, що проблема формування творчого потенціалу розглядалася у вітчизняних та зарубіжних дослідженнях з позиції професійної підготовки майбутнього актора в університетах та інститутах. Це сприяло накопиченню певного позитивного досвіду у розробці основних теоретичних положень з цієї проблеми. Так, філософський аспект творчості розглядали у своїх працях В. Біблер, Ю. Бородай, М. Данилов, К. Кедров, П. Копцин, О. Коршунов та ін. Психологічні основи цієї проблеми викладені в працях Д. Богоявленської, Л. Виготського, В. Давидова, Д. Ельконіна, О. Леонтьєва, А. Лука, Я. Пономарьова, С. Рубінштейна та ін. Важливий аспект проблеми формування і розвитку творчої активності розглядається в працях В. Андрєєва, Д. Вількєєва, М. Данилова, Н. Кичук, М. Махмутова, І. Огороднікова, Н. Половнікової, І. Родак, С. Сисоевої, М. Скаткіна, Т. Шамової, Г. Щукіної та ін.

Разом з тим, позитивно оцінюючи здобутки вищезазначених науковців, слід зауважити, що проблема формування творчого потенціалу майбутніх педагогів поки залишається висвітленою частково, існуючі роботи в даній галузі розкривають лише деякі шляхи вдосконалення підготовки студентів вищих навчальних закладів, однак бракує системних досліджень в наукових

працях з проблеми підготовки майбутнього педагога як творчого спеціаліста, в яких би вивчалися специфічні прояви творчої активності в умовах музично-сценічної діяльності.

**Об'єкт дослідження.** Професійна підготовка майбутніх акторів у навчальному закладі вищої освіти.

**Предмет дослідження.** Методика формування творчого потенціалу у майбутніх акторів.

**Мета дослідження.** Розробити методику формування творчого потенціалу маубутнього актора та експериментально перевірити її ефективність. Навчити актора створювати в собі необхідні умови для творчого процесу, навчити звільнитися від внутрішніх та зовнішніх перепон, що лежать на шляху до органічного існування на сцені, прокладати собі шлях до самостійної творчості. Адже рухатися по складному, тернистому мистецькому шляху учень, потім актор, повинен сам, використовуючи весь арсенал вправ та спеціальних тренінгів, засвоєних за роки навчання та протягом усього творчого життя.

**Гіпотеза дослідження** – ефективність формування творчого потенціалу студентів закладу вищої освіти у процесі акторської діяльності підвищується за умови розробки і впровадження в практику відповідної методики, що містить: систематичне використання комплексу творчих завдань в усіх видах театральної діяльності; стимулювання самостійної творчості; здатності до рефлексії власної творчої діяльності та її наслідків.

Відповідно до поставленої мети та гіпотези були визначені **завдання дослідження:**

1. Проаналізувати стан дослідженості проблеми формування творчого потенціалу на акторській практиці з подальшим узагальненням.
2. Уточнити сутність поняття «творчість», «творчий потенціал» та «творчий потенціал майбутнього актора». Визначити їх структурні компоненти з огляду на специфіку діяльності.

3. Дослідити зміст системи професійної підготовки майбутнього актора у вищому навчальному закладі.

4. Визначити критерії та виявити рівні творчої активності студентів вищих навчальних закладів.

5. Визначити зміст, методи та послідовність формування творчого потенціалу студентів у процесі акторської діяльності.

6. Експериментально перевірити доцільність застосування розробленої методики формування творчого потенціалу у майбутніх акторів.

**Методи дослідження.** Для вирішення поставлених завдань використовувалася комплексна методика дослідження, що включає теоретичний аналіз літератури, анкетування, бесіди, спостереження за навчанням і вихованням, педагогічний експеримент, і рефлексія результатів дослідно-експериментальної роботи.

Достовірність отриманих результатів дослідження визначається методологічною обґрунтованістю вихідних концептуальних позицій; застосуванням комплексу методів, відповідних цілям і завданням роботи, практичною апробацією результатів дослідження.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ АКТОРА

#### **1.1. Зміст понять «творчість», «творчий потенціал», «творчий потенціал особистості», «творчий потенціал актора»**

Будь-яка діяльність (праця), фізична і розумова, може стати творчою діяльністю або творчістю.

Творчість— продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення.

Здатність до творчості – головна властивість людини, яка відрізняє її від тварин. Бути творцем – головне покликання людини. Людина може бути розумною і розсудливою, обмірковувати кожен свій крок і при цьому залишатися виконавцем. Людина може читати книжки, насолоджуватися прекрасним, зберігати у своїй пам'яті масу відомостей з будь-яких галузей знань, досягти вершин інтелекту, але при цьому не змінити світ навіть на крихту. При цьому вона залишається ерудитом, споживачем (енергії або інформації), а не творцем.

Високоосвіченість і творчість не мають прямого зв'язку. Творчою може бути людина малоосвічена, з вельми туманними уявленнями про загальну культуру.

Для творчої діяльності характерним є наявність певного задуму, а саме: змінити методи, прийоми у тій чи іншій галузі, створити нове знаряддя, сконструювати нову машину, здійснити певний науковий експеримент, написати художній твір, створити музичну п'єсу, намалювати картину тощо.

Для здійснення творчого задуму потрібна попередня підготовча робота, яка полягає в обміркуванні його змісту, з'ясуванні деталей, шляхів реалізації та збиранні потрібних матеріалів. Підготовчий період може бути довготривалим.

Здійснення творчого задуму являє собою велику і напружену працю, яка потребує участі і піднесення всіх сил людини, максимальної зосередженості на предметі творчості. Відомий режисер К. Станіславський писав про творчу роботу артиста: «Я зрозумів, що творчість – це насамперед повна зосередженість всієї духовної і фізичної природи», що «вона охоплює не тільки зір і слух і всі п'ять чуттів людини», вона охоплює «розум і почуття, волю і пам'ять, уяву».

Гуманістична психологія визначає творчу самореалізацію як основну якість, невід'ємну характеристику психічно здорової людини. Так, за А. Маслоу, здорова людини – це щаслива людини, яка живе в гармонії з собою, не відчуває внутрішнього розладу, захищається, однак першою не нападає, любить навколишній світ, людей і творчо працює, реалізуючи свої здібності і обдарованість.

Діяльність актора тільки тоді стає творчістю, коли сприяє розвитку людської особистості, людської культури, а найголовніше – духовності особистості. Творчість завжди обумовлена принципами істини, добра, краси, їх синтезом – духовністю.

Систематична, наполеглива і напружена праця є умовою успіху в творчості. За цієї умови виникають ті миті творчого піднесення, які називаються натхненням і за яких особливо успішно з'являються нові способи розв'язання завдань, з'являються нові і продуктивні ідеї, створюються центральні образи художніх творів тощо.

Одним з першочергових завдань сучасного ЗВО, є ліквідація відчуження між викладачем та студентом. Це завдання можна розв'язати шляхом реалізації особистого підходу до студентів, коли кожний студент відчуватиме, що він цікавий як особистість кожному викладачу і всьому педагогічному колективу в цілому. Необхідна навчальна співпраця, в процесі якої відбувається розвиток творчого мислення, яке дає змогу студентам бачити те, чого ще немає, але що може бути створене ним самим (зادля пошуку невідомого, нового, загадкового,

незвичайного). Творче мислення, творчі здібності формуються через творчу активність.

Натхнення характеризується напруженням усіх сил працівника, яке виявляється у емоційному захопленні предметом творчості та продуктивному оперуванні ним. Воно виникає під час самої роботи як певний її наслідок, а не перед нею. Звідси випливає, що для успішного досягнення мети треба систематично і регулярно працювати, а не чекати натхнення. Натхнення виникає після наполегливої роботи. За словами П. Чайковського «натхнення – це такий гість, який не полюбляє відвідувати лінькуватих» [24, с. 124].

Творчий потенціал носить комплексний характер і виявляється на всіх рівнях індивідуальності: на біопсихологічному, психологічному, соціальному і духовному. Як феномен, що розвивається творчий потенціал має специфічні підструктури, взаємодія яких забезпечує сталість і цілісність творчих проявів людини, його динаміку в цілому.

Відповідно до європейських вимог та вітчизняних державних документів (Державна національна програма «Освіта» (Україна ХХІ століття), Національна доктрина розвитку освіти України, Закон України «Про освіту», «Про вищу освіту», Концепція національного виховання) потребують оптимізації завдання та педагогічні механізми творчого розвитку студентської молоді, здатної до професійного самовдосконалення та самореалізації.

Озброєння актора внутрішньою технікою пов'язане з вихованням у нього уміння викликати в собі потрібне самопочуття, той внутрішній стан, за відсутності якого сценічна творчість виявляється неможливою. Творче самопочуття актора характеризується наявністю кількох взаємопов'язаних елементів: активної зосередженості (сценічна увага), вільного від зайвого напруження тіла (сценічна свобода), вміння оцінювати запропоновані обставини (сценічна віра). Ці навички необхідно виховувати у процесі навчання, щоб розвивати у студента здатність приводити себе до відповідного сценічного самопочуття.

Отже, творчий потенціал – це динамічна структура, що містить комплекс творчих задатків, які проявляються у творчій активності особистості і обумовлена креативністю.

Психологічну суть творчого потенціалу можна визначити через такі складові: творчі здібності, креативність, творча активність.

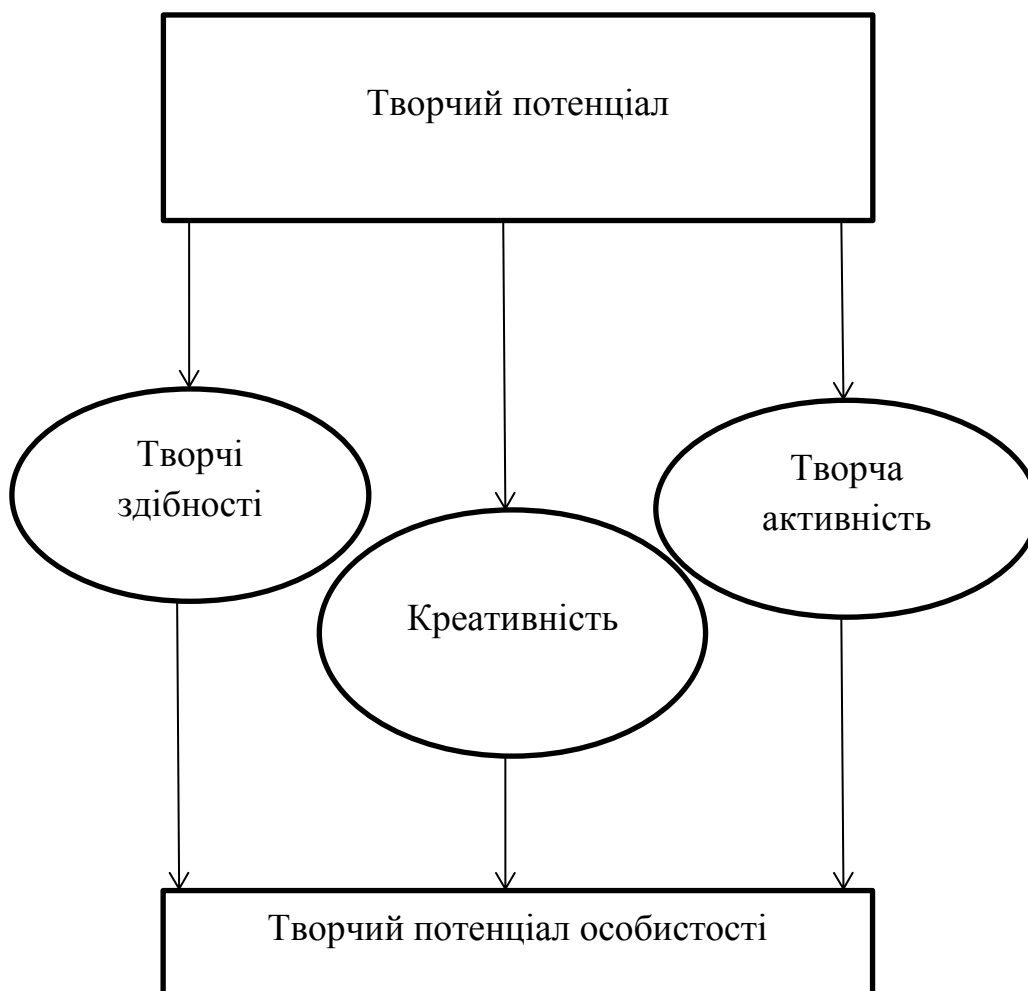


Рис. 1.1. Психологічні складові творчого потенціалу

Аналізуючи праці видатних психологів, логічно припустити, що творчі здібності тісно пов'язані з інтелектом.

Для реалізації творчих здібностей необхідний «двигун», який запустив би у роботу механізм мислення, для створення нових уявних образів. Таким двигуном на нашу думку є «креативність».

Креативність (від латів. Creatib – творення) – це здатність до творчості і перетворень.

Будь-яка особистість проявляє свої творчі здібності та креативність, здійснюючи діяльність, тобто творчий потенціал особистості, розкривається і через творчу активність зокрема. Основою творчої активності є виникнення та розв'язання творчого завдання, проблемної ситуації, а джерелом – внутрішній саморух особистості до творчої самореалізації та самовдосконалення.

Творча активність – це інтегративна якість індивіда, представлена широким комплексом інтелектуальних, емоційних, характерологічних властивостей, що забезпечують можливість діяти творчо під час розв'язання будь-якої проблемної ситуації або навчальної задачі і гарантують оригінальність, ефективність та позитивний результат даної творчої діяльності.

Психологічну суть творчого потенціалу особистості можна визначити через такі складові: творчі здібності, креативність, творча активність.

Особистість розкривається через свою творчість, тобто вона володіє певними можливостями (потенціями), що становлять її здатність до творчості.

Структура творчого потенціалу містить:

- 1) можливості людини, які ще не перейшли в здібності;
- 2) можливості, що активізують реалізацію здібностей;
- 3) стиль творчої діяльності особистості.

Творчий потенціал актора у філософії розглядається як синтетична якість, що характеризує міру можливостей людини ставити й вирішувати нові завдання у сфері своєї суспільно значущої діяльності. Властивості творчого потенціалу поділяють на: перетворювально-предметні; пізнавальні; аксіологічні (ціннісні); комунікативні; художні.

Узагальнене поняття «творчий потенціал особистості» – це інтегральна властивість у вигляді здібностей, що дає змогу людині здійснювати предметну діяльність (О. Клепіков, І. Кучерявий, 1996). Здатність до творчості знаходить свою реалізацію у праці, результатом якої є конкретні суспільно значущі оригінальні продукти. Слід зауважити, що творчість – не лише виявлення особистістю себе, а створення продуктів, потрібних для суспільства, тобто вона

невіддільна від духовності особистості, однією з провідних ознак якої є соціальна потреба жити та діяти «для інших».

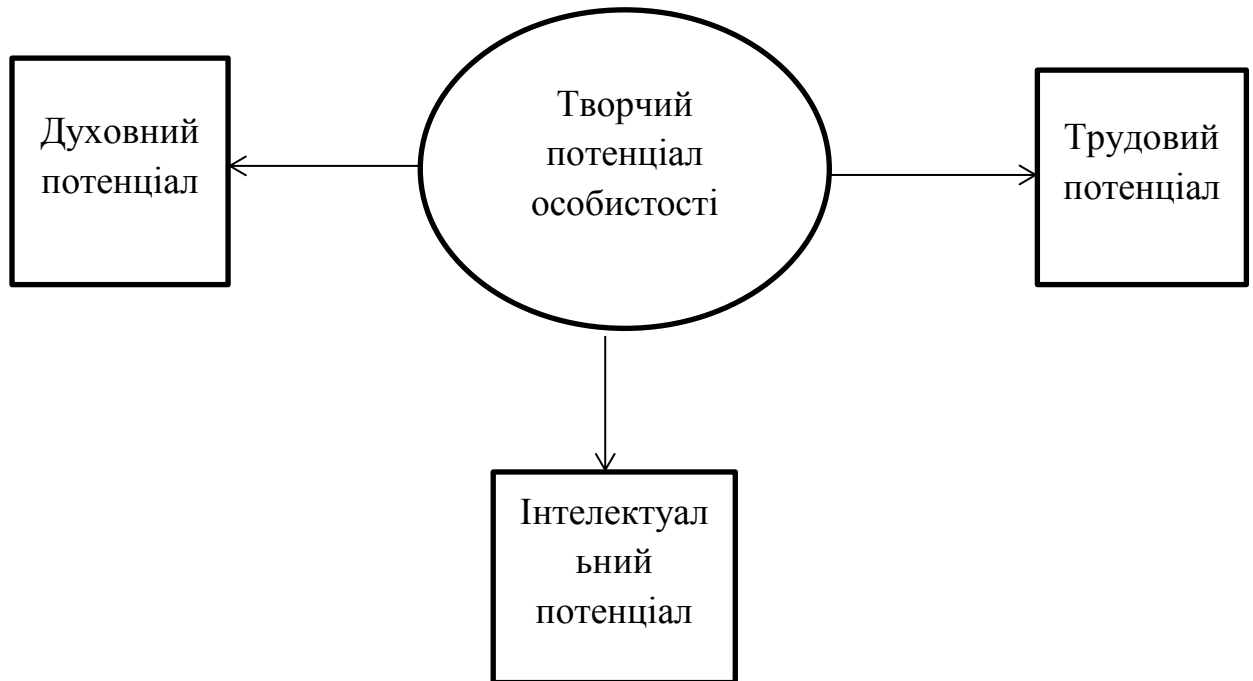


Рис. 1.2. Різновид творчого потенціалу особистості

Отже, творчий потенціал особистості виступає в єдності своїх сторін: духовної, інтелектуальної, трудової.

Духовний потенціал – внутрішня психічна можливість розвитку особистості, внутрішня енергія, спрямована на творче самовідбиття й самоствердження.

Інтелектуальний потенціал – здібності, знання, навички та уміння як соціально-психологічні можливості особистості, що їх вона використовує для розробки й реалізації своїх творчих задумів.

Трудовий потенціал охоплює три компоненти.

1. Виробничо-кваліфікаційні якості – обсяг загальних і спеціальних знань, трудових навичок і вмінь працівника.

2. Психофізіологічні властивості – рівень здібностей, стан здоров'я, тип вищої нервової діяльності, працездатність, витривалість.

3. Особистісні якості – ставлення до праці, зміст потреб, інтересів, установок.

Властивості творчої особистості.

Сучасний американський психолог Говард Гарднер визначив творчу індивідуальність як особистість, яка систематично розв'язує проблеми, моделює продукти, або ставить нові питання щодо певної сфери дійсності таким чином, що у певному культурному середовищі їх вважають новими, але врешті решт визнають та приймають.

Соціолог Д. Клозен (США) виділив основні детермінанти на шляху творчості людини:

- особисті ресурси (розум, темперамент, знання);
- «джерела підтримки та керівництва» (норми, інструкції, рекомендації);
- можливості для виконання особистих цілей, що залежать від соціальної приналежності, суспільно-історичної ситуації;
- власні зусилля особистості, її діяльність.

Самозізнання видатних людей вказують на такі ознаки геніальності (Я. Пономарьов, 1976):

- перцептивні: напруга уваги, вразливість, сприйнятливність, спостережливість тощо.
- інтелектуальні: інтуїція, уява, вигадка, дар передбачення, широта знань тощо.
- характерологічні: відхилення від шаблону, оригінальність, ініціативність, висока самоорганізація, працездатність, наполегливість, захоплення не стільки досягненням мети, скільки творчим процесом, прагнення до творчої діяльності та ін.

Тестові дослідження винахідників, проведені П. Нечаєвим, з'ясували відмінності, узгоджені з продуктивністю винахідників. Більш продуктивні відрізняються не стільки розвитком формально-інтелектуальних навичок, скільки будовою особистості за ознаками наполегливості, активності, агресивності в самозахисті, організаторських здібностей.

Дослідження якостей творчої особистості широко велись у 50 рр. у США. У роботах Тейлора, Андерсона наводиться перелік (Я. Пономарьов, 1976)

«конкретних здібностей і психічних властивостей, необхідних для роботи в галузі науки і техніки», а саме:

- висока енергія;
- винахідливість, кмітливість;
- пізнавальні здібності;
- чесність, прямота, безпосередність;
- прагнення до володіння фактами і принципами (закономірностями), до відкриттів;
- інформаційні здібності;
- спритність, експериментальна майстерність;
- гнучкість, здатність легко пристосовуватись до нових фактів та обставин;
- наполегливість;
- незалежність;
- здатність визначати цінність явищ та висновків;
- сприйнятливність до нового досвіду;
- здатність долати розумові обмеження та бар'єри;
- здатність поступатися, відмовлятися від своїх теорій;
- здатність «народжуватися кожен день знову» ;
- здатність відкидати другорядне і несуттєве;
- здатність до важкої наполегливої праці;
- здатність до побудови складних структур з елементів, до синтезу;
- здатність до розкладання, до аналізу;
- здатність до комбінування;
- здатність до диференціації явищ;
- здатність до співпраці;
- інтуїція;
- творчі здібності, прагнення до розвитку, духовного росту;
- здатність дивуватись, зацікавлюватись;
- здатність повно орієнтуватись в проблемі, усвідомлювати її стан;



- спонтанна та адаптивна гнучкість;
- оригінальність;
- дивергентне мислення;
- здатність до швидкого отримання нових знань;
- здатність до самовираження;
- внутрішня зрілість;
- скептицизм;
- сміливість;
- ентузіазм;
- мужність;
- смак до тимчасового безладу, хаосу;
- підкреслювання свого «Я»;
- впевненість в умовах невизначеності;
- терпимість до невизначеності, двозначності, неясності.

Дж. Сеттлер пропонує коротший список властивостей, за якими можна визначити творчу особистість: допитливість, зосередженість, висока здатність до адаптації (адаптабельність), енергійність, гумор, незалежність, грайливість, нонконформність, схильність до ризику, інтерес до складного та таємничого, прагнення фантазувати, мрійливість, нетерпимість до нудного, винахідливість.

Відомий дослідник творчості Я. Пономарьов вважає однією з найважливіших здібностей особистості, що забезпечує інтуїтивне рішення, здатність діяти «про себе», внутрішній план дій (ВПД), що поступово розвивається у дитини.

Творчий потенціал актора, базується на якостях, які забезпечують ефект творчого процесу: доброзичливість, товариськість; імпульсивність; соціальна сміливість, готовність до дії; висока емоційна збудливість, вразливість, здатність до співпереживання; довірливість; мрійливість; прагнення до всього нового.

Розвиток творчого потенціалу актора – це безперервний, цілеспрямований процес актуалізації особистісних можливостей, механізмів

саморозвитку і самореалізації при домінуючій ролі формування творчої спрямованості особистості.

Отже, творчий потенціал – це динамічна структура, що включає комплекс творчих задатків, які проявляються у творчій активності актора і обумовлена креативністю.

## **1.2. Теоретичний аналіз феномену «творчий потенціал»: філософський, соціологічний, мистецтвознавчий аспекти**

Феномен творчого сенсу життя людини, що виявляється у її життєдіяльності, з давніх часів досліджується філософами, соціологами, психологами, педагогами. Проблема творчості висвітлена у фундаментальних працях вітчизняних та зарубіжних учених, зокрема за такими напрямками:

- філософські аспекти творчості (П. Алексєєв, В. Беліков, Б. Гершунський, В. Дьюї Дж., Лесевич, Б. Матюшко, О. Овакімян, В. Петрушен, Е. Семенюк, М. Тарасенко, В. Яковлєв та ін.);

- психологія творчості (А. Адлер, Д. Богоявленська, Л. Виготський, Дж. Гілфорд, Г. Костюк, С. Максимова, А. Маслоу, О. Матюшкін, В. Моляко, К. Платонов, К. Пономарьов, Н. Роджерс, В.Роменець, В. Рубінштейн, С. Теплов, Е. Торренс та ін.);

- структура творчої діяльності (К. Абульханова-Славська, Б. Ананьєв, А. Брушлинський, О. Леонтєв, Д. Ошанін, В. Рибалка, О. Савенков, К. Хеллер, К. Уоллес, В. Шадріков, П. Якобсон. та ін.);

- педагогічні аспекти творчості (В. Амелкін, Ю. Бабанський, В. Беспалько, Л. Білієнко, Д. Богоявленська, І. Волощук, Г.Глотова, І. Зязюн, М. Поташник, О. Романовський, Я. Рудик, О. Савченко, В. Сидоренко, С. Сисоєва, Т. Сущенко, С. Яценко та ін.);

- методи розв'язання творчих задач (Г. Альтшуллер, В. Андрєєв, Г. Буш, І. Гавриш, В. Зайончик, Т. Зибіна., Т. Лазарева, В. Нагаєв, О. Попова, М. Циканова, Л. Штефан та ін.).

Наразі актуальними з цього приводу є думки М. Згуровського [20, с. 23]: «Нажаль, у нашій системі освіти процвітає так звана репродуктивна методика навчання, сенс якої в одному слові «повтори»... У багатьох країнах уже давно ведеться конструктивна або інноваційна методика, ключем для розуміння суті якої слугує слово «створи». Саме від якості творчої діяльності інженерно-технічних фахівців-аграрників залежить, в цілому, виробництво продукції рослинництва, тваринництва та її переробка. Таким чином, творча самореалізація фахівця є визначальною умовою його успішної професійної діяльності, зокрема, технічної.

Традиційно, школи виховання майбутніх акторів організовувались навколо відомих талановитих виконавців, режисерів, драматургів, які присвячували себе молодим талановитим людям, закладаючи в них основи професії.

До таких особистостей належать М. Щепкін, О. Островський, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Є. Вахтангов, М. Чехов, Л. Курбас, Л. Сулержицький, Дені Дідро, Є. Гротовський, В. Мейєрхольд та багато інших, театральних діячів, які заклали основи сучасних театральних шкіл, різних за характерами, спрямованістю, за формами організації навчального процесу.

Кожний з вищезгаданих діячів театру залишив літературну спадщину, де формулював своє бачення процесу професійного виховання актора, відповідно до потреб часу та суспільних вимог.

Аналіз робіт видатних теоретиків театру в області професійної підготовки актора наводить на думку, що, незважаючи на деякі відмінності в поглядах на процес виховання творчої особистості, є те, що їх поєднує – це впевненість у необхідності постійного самовдосконалення для майбутнього актора, постійної роботи над собою, над ускладненням виконавської техніки.

Завдяки мистецьким та історичним джерелам, зокрема, праці С. Мокульського, ми маємо багатий матеріал з питань зародження, становлення та розвитку театральної педагогіки, методів формування професійних умінь та навичок від Древньої Греції до наших днів. З літературних джерел того періоду ми знаємо, що в час становлення та розвитку давньогрецького театру, були закладені основні методичні прийоми постановки голосу, вдосконалення дикції. Відомий факт з життя філософа Демосфена, який для покращення дикції, читав тексти, наповнюючи рот камінцями. Цей прийом вдосконалення дикції використовується і тепер на заняттях зі сценічної мови.

У Римській імперії з IV ст. до н. ери вже існували школи підготовки акторів. Одним з популярних педагогів на той час був Росцій, про якого ми дізнаємося з промови оратора Цицерона. До обов'язкових дисциплін у тогочасних школах підготовки акторів належали заняття з постановки голосу, дикції, акторської майстерності, пластики, вишуканих манер, ораторського мистецтва.

Про вимоги до виконавської майстерності у часи середньовіччя відомо з ремарок у текстах літургійних драм. Відповідно до цих вимог актор повинен уміти чітко говорити, бути інтонаційно різноманітним, володіти виразною мімікою спеціально розробленою системою жестів, з допомогою яких необхідно демонструвати емоції, дотримуватися ансамблю, знати текст, говорити у заданому режисером темпі, бути природним на сцені.

Актори комедії дель арте повинні були імпровізувати текст, володіти віртуозною виконавською технікою, мати почуття гумору, знати літературу, поезію, володіти прийомами складання віршів, бути винахідливим, вміти працювати в ансамблі. Ці вимоги викладені у документі з історії італійського театру XVI ст. «Бесіди про сценічне мистецтво», що належить Леону де Соммі, теоретику сценічного мистецтва та режисеру-постановнику з Мантуї, а також у роботах теоретика сценічного мистецтва того часу Ніколо Барб'єрі, який вважав, що актор, розважаючи публіку, повинен приносити користь.

Завдяки високій виконавській майстерності італійських акторів комедії дель-арте їх хотіли бачити у Франції, Німеччині, Англії. Це дало поштовх для вдосконалення акторської виконавської техніки в театрах тих країн, де виступали актори комедії дель-арте. Відомо, що французький драматург Жан Батіст Мольєр брав уроки сценічної майстерності у знаменитого актора комедії дель-арте Тіберіо Фюрілі.

Є свідчення сучасників, що відомі англійські актори XVIII ст. зверталися до поетів, та драматургів за вказівками щодо виконання їх п'єс, бо драматургія на той час відігравала ведучу роль у театральному процесі і автори п'єс вимагали від виконавців певного стилю гри і сценічної поведінки.

Педагогічною діяльністю займалися і відомі актори. Так відомий англійський актор Томас Беттертон був посланий королем Яковом II до Франції для навчання і послідуючого перенесення французької виконавської школи на англійську сцену. У другій половині XVII ст. у Франції завдяки зусиллям драматурга-трагіка Расіна була створена перша школа професійної підготовки акторів-трагіків, сценічна школа французького класицизму, що значно вплинуло на розвиток європейського сценічного мистецтва.

Французький філософ, драматург і теоретик театру XVIII ст. Дені Дідро висував ідею свідомої, самостійної творчої діяльності актора, повного розуміння і відтворення ним задуму автора, дотримання стилю вистави, глибокого знання дійсності, високої виконавської майстерності. У XIX ст. велика кількість теоретиків та практиків театру також намагалися проаналізувати досвід набутий попередниками в галузі професійної підготовки актора.

Французький філософ і психолог Т. Рібо зосередив свої зусилля на дослідженні сценічної уваги та причин її виникнення.

Російський театральний діяч С. Юр'єв наголошував на тому, що професійне виховання актора повинне базуватися на наукових роботах в галузі естетики, психології, фізіології. Він вважав артистичну творчість інтелектуальною, духовною силою, яку можна розвивати з допомогою

теоретичних знань про творчий процес, розуміння актором своїх творчих задач та естетичних потреб суспільства.

Російський драматург О. Островський також вважав, що необхідно створити нову систему професійної підготовки актора, де б виховання творчої особистості базувалося на останніх наукових відкриттях. З попередньо сказаного зрозуміло, що за період зародження, становлення та розвитку театру був накопичений величезний практичний досвід, але цей досвід не передавав внутрішньої суті виконавської майстерності, не навчав актора методу роботи над собою, над роллю, над розвитком та вдосконаленням професійних якостей.

Заслуга К. Станіславського в тому, що він розробив систему професійної підготовки актора, в основу якої поклав теорію сценічної творчості і методи роботи над розвитком артистичної техніки. У своїх дослідженнях К. Станіславський опирався на наукові праці російського вченого-фізіолога І. Сеченова «Рефлекси головного мозку» та «Елементи думки», в яких стверджувалося, що джерелом психічних процесів є процеси фізіологічні. К. Станіславський вивчав роботи І. Павлова з рефлекторної діяльності живого організму, в яких вчений розглядав взаємозв'язок зовнішніх подразників і внутрішньої реакції на них людського організму.

Синтезуючи добуті теоретичні знання та практичні творчі досягнення, К. Станіславський поставив театральну педагогіку на наукову основу, стимулювавши процес її розвитку на принципово новому рівні. Говорячи про професійне виховання актора, М. Кнебель стверджувала, що ніяка театральна школа не може і не повинна ставити перед собою завдання давати рецепти творчості, роботи над роллю, над виставою.

Найважливішим завданням, надзадачею професійного навчання є: навчити актора створювати в собі необхідні умови для творчого процесу, навчити звільнитися від внутрішніх та зовнішніх перепон, що лежать на шляху до органічного існування на сцені, прокладати собі шлях до самостійної творчості. Рухатися по складному, тернистому мистецькому шляху учень, потім

актор, повинен сам, використовуючи весь арсенал вправ та спеціальних тренінгів, засвоєних за роки навчання та протягом усього творчого життя.

Ми знаємо, що актор у своїй психофізичній єдності є автором, творцем, виконавцем і водночас інструментом. Тому, перш ніж розпочати виставу, він повинен налаштувати цей «інструмент», а, власне, свій організм, щоб він підкорювався найтоншим творчим імпульсам, був готовий щосекунди до активної сценічної дії. Для цього потрібно послідовно, протягом усього творчого життя, тренувати, виховувати в собі елементи внутрішньої та зовнішньої техніки.

Б. Захава говорив, що внутрішня техніка актора це вміння створювати необхідні внутрішні (психічні) умови для природного, органічного зародження дії. озброєння актора внутрішньою технікою пов'язане з вихованням у нього вміння викликати в собі потрібне самопочуття, той внутрішній стан, за відсутності якого сценічна творчість виявляється неможливою.

Творче самопочуття актора характеризується наявністю кількох взаємопов'язаних елементів: активної зосередженості (сценічна увага), вільного від зайвого напруження тіла (сценічна свобода), вміння оцінювати запропоновані обставини (сценічна віра). Ці навички необхідно виховувати у процесі навчання, щоб розвивати у студента здатність приводити себе до відповідного сценічного самопочуття.

Зовнішня техніка, за висловом Б. Захави, має на меті зробити акторський апарат гнучким, чутливим, здатним підкорюватися найтоншому внутрішньому імпульсу. Вона тільки тоді стає частиною творчого процесу, коли поєднується з внутрішньою технікою. Часто буває так, що актор дуже щиро правдиво все переживає, але глядачі не сприймають його. Це відбувається тому, що неточно працює тіло, неточно транспортує внутрішні переживання, бажання назовні, неточно сигналізує і глядач, не маючи змоги розшифрувати сигнали, заплутується і не розуміє що відбувається на сцені. Висока майстерність в оволодінні технікою як внутрішньою так і зовнішньою розвиває у актора його професійні якості – почуття правди, почуття форми. Взаємодіючи і

взаємопроникаючи вони породжують сценічну виразність акторської гри. Працюючи над роллю актор повинен шукати засоби виразності, згідно із загальним задумом вистави.

Здатність актора підкорити свою гру, загальним вимогам сценічної виразності та особливим вимогам форми і стилістики певної вистави - є однією з найважливіших ознак професійної майстерності актора. В акторській майстерності як і в акторському організмі все взаємопов'язане – всі елементи внутрішньої та зовнішньої техніки об'єднанні єдиним зусиллям волі, яке спрямоване на досягнення певної сценічної мети, надзадачі. Елементи виконавської техніки приховані у найпростіших вправах, які пробуджують естетичні почуття, формують дисципліну, тренують органи сприйняття, виховують відчуття композиції, почуття темпо-ритму, сценічну зосередженість, фантазію, уяву. Ці вправи повинні входити до плану кожного заняття, вони повинні допомогти майбутньому актору оволодіти основами школи, стати самостійною творчою особистістю.

К. Станіславський наголошував, що актор настільки віртуозно повинен володіти виконавською технікою, щоб глядач не помічав її. Для глядача важлива цілісність художнього образу і той емоційний заряд, який він отримує під час вистави. Але філігранна професійна майстерність, вміння транслювати найтонші людські переживання з допомогою власного тіла, як найточнішого інструмента у всі часи існування театру, як виду мистецтва, досягається невтомною щоденною працею актора – учня і педагога.

Сучасна система професійної підготовки майбутнього актора повинна активно використовувати психолого-педагогічні основи освітнього процесу. Сучасна педагогіка наголошує на думці, що в кожній людині прихована творча індивідуальність і завданням театрального педагога є не лише відкрити її, а й спрямувати природну обдарованість студента в русло активної діяльності, яка допоможе йому реалізуватися у професії та усвідомити себе повноцінним членом суспільства.



### **1.3. Вплив мистецтва на розвиток творчого потенціалу особистості**

Розвиток творчого потенціалу особистості є одним із найактуальніших завдань сучасного суспільства, яке перебуває на етапі глобальних перетворень в системі освіти України, інтеграції у світовий освітній простір.

Відповідно до європейських вимог та вітчизняних державних документів (Державна національна програма «Освіта» (Україна XXI століття), Національна доктрина розвитку освіти України, Закон України «Про освіту», «Про вищу освіту», Концепція національного виховання) потребують оптимізації завдання та педагогічні механізми творчого розвитку студентської молоді, здатної до професійного самовдосконалення та самореалізації. Відповідно до цього виникає необхідність внесення кардинальних змін до змісту, форм і методів навчально-виховної роботи з молоддю, зокрема студентів педагогічних коледжів, де реалізується креативний підхід до розвитку особистості, формування активно-перетворюючої позиції, творчого потенціалу.

Разом з тим, позитивно оцінюючи здобутки науковців, слід зауважити, що проблема формування творчого потенціалу майбутніх акторів поки залишається висвітленою частково, існуючі роботи в даній галузі розкривають лише деякі шляхи вдосконалення підготовки студентів, однак бракує системних досліджень в наукових працях з проблеми підготовки майбутнього педагога як творчого спеціаліста, в яких би вивчалися специфічні прояви творчої активності в умовах музично-сценічної діяльності ввищих навчальних закладах.

Перед навчанням сьогодні, поряд із традиційними завданнями, постають завдання творчого розвитку особистості, де кожна людина набуває особливої цінності та значущості, і в першу чергу унікальністю свого існування.

Одним з першочергових завдань сучасного навчального закладу – є ліквідація відчуження між викладачем та студентом. Це завдання можна розв'язати шляхом реалізації особистого підходу до студентів, коли кожний студент відчуватиме, що він цікавий як особистість кожному викладачу і всьому колективу кафедри в цілому. Необхідна навчальна співпраця, в процесі

якої відбувається розвиток творчого мислення, яке дає змогу студентам бачити те, чого ще немає, але що може бути створене ним самим (зادля пошуку невідомого, нового, загадкового, незвичайного).

Творче мислення, творчі здібності формуються через творчу активність. Взагалі, бути актором – значить бути творчою особистістю, бути талановитим.

На нашу думку, творчий потенціал особистості актора – це природо відповідні та культуро відповідні можливості, які формуються й розкриваються в процесі навчальної підготовки й у подальшій його діяльності, ведуть до отримання продуктивного результату у вирішенні завдань нестандартними методами педагогічного впливу, засобами мистецтва, відбиваючи основу загальної й педагогічної культури.

Творчий потенціал актора складається із системи загальнокультурних і професійних знань, гуманітарного світогляду, на основі яких будується й регулюється його діяльність, розвиненого чуття нового, високого ступеня розвитку творчого мислення, його гнучкості, не стереотипності й оригінальності, здатності швидко змінювати прийоми дій у відповідності до нових умов.

Особистість стає творчою безпосередньо в ході оволодіння культурою та в процесі подальшої культуротворчості.

Базова культура особистості – це система ціннісних орієнтацій, духовних потреб, генетично заданих обдарувань, які реалізуються за сприятливих соціокультурних умов.

Культура спеціаліста – це вираження зрілості й розвиненості всієї системи соціально значущих особистісних якостей, які продуктивно реалізуються в індивідуальній діяльності.

Загальна культура особистості складається з різнобічності інтересів, розвиненого інтелекту, широкого художньо-естетичного кругозору, ерудиції, громадської активності, коректності поведінки, скромності й такту, почуття міри, уміння спілкуватися, працювати в колективі, доброзичливості, оптимізму, порядності та інших якостей.

Творча культура об'єднує знання в галузі теорії і практики творчості, установки та методологічні принципи творчості, творчі навички й здібності, які формуються в діяльності й безпосередньо пов'язані з творчим досвідом, норми її наукової організації, що застосовуються в дійсності, евристичні методи та прийоми.

Акторська діяльність – це завжди неповторність, оригінальність, створення суб'єктивно або об'єктивно нового. Тому можна з переконаністю говорити про широкі можливості цілеспрямованого розвитку творчих здібностей, прагнення до творчості, розвиток творчого потенціалу особистості студента, систематичне залучення його до діяльності, яка потребує ініціативи, самостійності, відмови від шаблону й стереотипу, розвитку самоаналізу й самооцінки.

Еталон, ідеальна модель учителя-майстра включає в себе й загальнокультурну, професійно-предметну, методичну, психолого-педагогічну підготовленість, захопленість своєю роботою й почуття романтизму, повагу й довіру до особистості студента.

Таким чином, розвиток творчого потенціалу актора є необхідною умовою як творчості, внаслідок якого формуються творчі здібності, виховується творче мислення й організації навчального процесу ставлення до дійсності.

Серед багато численних засобів розвитку творчості, творчого потенціалу вчителя надзвичайно велика роль належить мистецтву, яке є взірцем творчої натхненної діяльності. Вплив мистецтва на формування духовної культури молоді зумовлений самою природою мистецтва, сутність якого виводиться із цілісного і обов'язкового художнього відображення світу і залежить від тих новоутворень, які зв'язані з особливостями художнього сприймання оточуючого середовища. Усі види мистецтва втілюють художньо-естетичне бачення світу, розвинену уяву і фантазію, образне мислення, без яких неможлива будь-яка творчість.

Творчий потенціал особистості – складна структура, що включає емоційну культуру, систему культурологічних, професійно-педагогічних знань,

широку загальнокультурну ерудицію, генетичне задане обдарування, гуманітарний світогляд, образне мислення, здатність моделювати різноманітні способи творчої діяльності.

Творчий потенціал актора розвивається поступово, поетапно, через збагачення творчого досвіду, систематичне спрямування на творчу діяльність, виховання потреби у творчості.

Кожна особистість має яскраво виражений індивідуальний творчий потенціал, ефективним засобом розвитку якого є мистецтво. Різні його види сприяють включенню особистості у процес співтворчості з митцем(сприйняття твору, його естетична оцінка, естетичне судження).

Безпосередня художньо-творча діяльність (участь у драматизації, творчих художніх колективах) успішно сприяє розвитку образності мислення, прагненню до творчості як універсальної якості особистості.

Таким чином, вплив мистецтва на розвиток творчого потенціалу особистості обумовлений всією організацією педагогічного процесу, внаслідок якого формуються творчі здібності, виховується творче мислення, розвивається творчий потенціал.

Розвиток творчого потенціалу особистості є одним із найактуальніших завдань сучасного суспільства, яке перебуває на етапі глобальних перетворень в системі освіти України, інтеграції у світовий освітній простір.

Мистецтво втілює в собі надзвичайно потужну здатність розвивати. Проблема впливової сили мистецтва на актора не є чимось принципово новим для науки: про неї висловились відомі мислителі минулого, вона неодноразово ставилась самим життям, її значущість підкріплювалась науковими фактами. Однак процеси швидких соціальних змін, що відбуваються нині у світі, зумовлюють нас по-новому оцінювати питання про соціальну ефективність мистецтва.

Усталеною є думка щодо художньої культури як системи з надзвичайно складною структурою. Сьогодні художня культура – це культура виробництва

мистецтва, його розповсюдження, пропаганди, сприймання, розуміння, насолоди мистецтвом, нарешті, культура естетичного виховання.

Виникло і певне розуміння завдань художньої культури у суспільстві: духовний розвиток особистості, формування і задоволення її духовних потреб, збагачення її діяльності. Саме у сприянні процесу, що наближає суспільство до цієї мети, вбачає сьогодні наука суть соціальної ефективності художньої культури.

При цьому розрізняються ефект впливу мистецтва на особистість, що виявляється в змінах її свідомості і поведінки, з одного боку, і ефект, зумовлений цими змінами й поширюваний на всі інші напрямки життя та творчості.

На шляху виявлення і пізнання ефективності впливу мистецтва виникають серйозні теоретичні і практичні труднощі, пов'язані передусім з самою природою: воно опосередковане досить складними процесами розвитку духовного світу людини, участю в них значної кількості інших соціальних факторів і тому не завжди піддається точним оцінкам. Більш того, соціальні умови визначили належність людини до різних соціальних груп з притаманною їм субкультурою.

Соціальна значущість мистецтва визначається рівнем впливу художніх образів на внутрішній світ актора, на всі напрямки її соціальної діяльності.

Найталановитіший дослідник цієї проблеми – Л. Виготський відзначав, що мистецтво втягує в коло соціального життя найінтимніші і найособистіші складники нашої істоти. Для цього мистецтво володіє значним арсеналом специфічних засобів, відсутніх в інших формах людської свідомості. Ідеологічні аспекти в художньому творі, будучи органічновплетеними в тканину живих, зримих художніх образів, впливають на свідомість людини непомітно, як і на розум, почуття, волю.

Сприйняті і засвоєні художні образи стають мотивуючою силою людської поведінки, смислоутворюючими чинниками життя людей. Художня культура поєднує їх спільністю відношень до соціальних цінностей. «...Художні

творіння, – підкреслював основоположник теорії психоаналізу З. Фрейд, – даючи привід до спільного переживання високо поцінованих відчуттів, викликають почуття ідентифікації, яких так гостро потребує культурне оточення». А коли твори мистецтва «відображають досягнення цієї культури», то вони «вражаюче нагадують про її ідеали».

Безсумнівно, характер впливу мистецтва на думки, почуття і поведінку акторів не слід спрощувати. Віддача тут не завжди пряма. Одна людина після контакту з художнім твором може відразу ж безпосередньо відчувати на собі його вплив, друга буде довго роздумувати, поступово засвоюючи почерпнуте з нього, у третьої той же твір мистецтва залишить ледь помітний слід у душі. Четверта взагалі залишиться байдужою до сприйнятого. До того ж, на думку Л. Виготського, «мистецтво... ніколи прямо не народжує з себе тієї чи іншої практичної дії, воно лише готує організм до цієї дії».

## РОЗДІЛ 2

### СИСТЕМА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА

#### **2.1 Організація педагогічного процесу підготовки майбутніх акторів у ЗВО**

Педагогічний процес – це внутрішньо логічно пов'язана сукупність процесів, які у своїй багатогранності й складності трансформують досвід людства, його знання, цінності, надбання в особистісні якості, установки та риси студентів, а також їх освіченість та ідейність, культуру й здібності, звички й характер. Отже, у педагогічному процесі об'єктивне, соціальне переходить у суб'єктивне, індивідуально-психічне надбання людини. Цілісності педагогічного процесу досягають завдяки органічній єдності процесів навчання, виховання, розвитку й професійної підготовки.

Педагогічний процес у ЗВО – цілеспрямована, мотивована, доцільно організована та змістовно насичена система взаємодії суб'єктів та об'єктів навчально-виховного процесу щодо підготовки студентів до професійної діяльності й суспільного життя. Педагогічний процес у ЗВО багатоаспектне явище, для якого характерні численні підсистеми, об'єднані між собою різними типами зв'язків.

На думку М. Кнебель, мета початкової стадії навчання, звільнити природу майбутнього актора, привчити органи його чуттів до незвичних, неприродних умов публічності. Парадокс у тому, що акторська природа звільняється тільки при нормальній роботі органів чуттів. Природна робота органів чуттів у вигаданих обставинах стимулює роботу всього організму, створює базу для народження живого, безпосереднього почуття, що у мистецтві театру є необхідним

Методика професійної підготовки спрямована на те, щоб навчити студента не передражнювати почуття, а допомагати процесу їх народження,

виховувати апарат почуттів. Постійні вправи, тренінги, повинні привести до утворення цілого ряду професійних умовних рефлексів. Привчаючи студентів до систематичної роботи над собою, ми формуємо професіоналів. Тренінг – це шлях до народження звички, потреби до самовиховання.

Тільки, коли у студента виникає потреба самостійної роботи над собою, можна говорити про пробудження професійної самосвідомості. Молодій людині потрібно звільнитися від дуже багатьох речей, почувати себе на сцені вільно, потрібно пройти через складний процес самопізнання, вивчення себе, «знайомства» із собою. перетворитися у маленьку дитину по свіжості сприйняття подій, почуттів, але з дорослим відповідальним відношенням до свого вибору, до майбутньої професії, до бажання оволодіти її секретами.

Основними структурними компонентами педагогічного процесу як системи є мета педагогічного процесу, суб'єкти та об'єкти системи, завдання, змістова складова (виховання, навчання (самоосвіта), професійна підготовка, розвиток), організаційна структура, педагогічна діяльність, а також результат.

Педагогічний процес реалізовує замовлення суспільства на підготовку громадян і фахівців, що виражено в його загальній меті.

Конкретні вимоги суспільства визначають конкретніші завдання навчання й розвитку людей, а також його зміст. Саме мета і зміст складають найважливіший змістово-цільовий компонент педагогічного процесу. Мета функціонує в діяльності і педагога, і студентів на рівні її усвідомлення та реалізації. Визначена мета є відправним моментом, що зумовлює функціонування педагогічного процесу як системи, яка виступає сукупністю структурних компонентів, органічно взаємозалежних між собою.

Педагогічний процес є взаємодією суб'єктів та об'єктів навчання й виховання. Він спрямований на розв'язання завдань навчання, професійної підготовки, виховання й загального розвитку людини, а також на формування в неї певних якостей, установок, емоційно-вольової стійкості, надійності тощо.

З цього приводу відомий театральний педагог З. Корогодський висловлює думку, що для успішного навчання необхідна воля. Для того, щоб розбудити і



налаштувати вроджені творчі здібності, необхідний жорстокий тренінг у відповідній атмосфері. Лише шляхом постійних, свідомих вольових зусиль можна відкинути все зайве, що заважає звільненню від внутрішніх бар'єрів, що допоможе проявити творчу природу молодого людини, розкрити її як художника, який глибоко розуміючи сутність обраної професії, засвоїть знання з психології, історії, розвитку культури, філософії, побуту сучасної йому епохи.

Процесуальними компонентами є не самі суб'єкти навчання, а мета, завдання, зміст, засоби, мотивація, методи та форми взаємодії педагогів і студентів, а також результати, яких досягають. Це універсальні характеристики будь-якої діяльності та взаємодії, які також властиві педагогічному процесу. Їх можна визначити як цілевизначальний, змістовий, середовищно-організаційний, педагогічно-професійний, функціонально-процесуальний та результативно-аналітичний компоненти педагогічного процесу.

Таким чином, у педагогічному процесі як системі об'єднані процеси розвитку, виховання й навчання разом з усіма умовами, формами й методами їхнього перебігу.

Основні завдання педагогічного процесу у ЗВО:

- підготовка молодих громадян до суспільно корисної діяльності;
- цілеспрямоване формування особистості громадянина, глибоко відданого своєму народові, який має високі моральні й громадянські якості;
- озброєння студентів такою системою професійних знань, навичок і вмінь, які забезпечили б ефективну практичну діяльність у певній галузі діяльності;
- забезпечення цілеспрямованого розвитку духовних сил, інтелектуальних, фізичних і моральних якостей кожного студента.

Завдання педагогічного процесу визначають взаємозалежну й взаємозумовлену діяльність суб'єктів та об'єктів цієї системи. Водночас у педагогічному процесі виявляється єдність зовнішніх впливів і впливів, які наявні в процесі взаємодії усіх учасників педагогічного процесу. До його складу входять не тільки зовнішні освітні, виховні й розвиваючі взаємодії, а й

процеси духовного й професійного росту, нагромадження, самовдосконалення таких якостей людей, як освіченість, вихованість, розвиненість, стійкість, дисциплінованість, старанність.

Особливості завдань педагогічного процесу визначають зміст його складових - виховання (самовиховання), навчання (самоосвіти) й розвитку. Кожен з елементів функціонально-змістової структури педагогічного процесу є відносно самостійною підсистемою. Н-д, виховання у взаємодії з навчанням і розвитком має формувати студента як громадянина, патріота, який володіє високим рівнем національної свідомості, гідності й гордості; має високорозвинені морально-психічні якості, необхідні для виконання громадянського обов'язку перед Батьківщиною.

Розв'язанню цих завдань відповідає зміст виховання студентів, який включає такі складові: національно-патріотичне, громадянське, трудове, моральне, правове, естетичне, екологічне й фізичне виховання. Кожен напрям реалізують, враховуючи особливості, безпосередні завдання, засоби й методи впливу. Процесуальний аспект виховання виявляється здебільшого характером взаємодії між його учасниками.

Найважливішими компонентами педагогічного процесу є навчання й виховання, які зумовлюють суттєві зміни освіченості, професійної підготовки, вихованості й розвитку людей, а також рівня сформованості їхніх якостей. Процеси навчання й виховання складаються з певних взаємозалежних процесів. Наприклад, процес навчання складається з викладання та учіння, процес виховання – з виховних впливів, специфічної взаємодії й самовиховання, яке виникає під час цього процесу.

Виховання – процес взаємозалежної діяльності усіх учасників, взаємозв'язки між якими є складними й різноманітними. Педагоги (виховні структури, громадські організації) чинять цілеспрямовані систематичні педагогічні впливи на свідомість, почуття й волю вихованців в інтересах формування в них усього комплексу якостей людини-громадянина. Ці впливи можуть бути прямими (безпосередніми), якщо вони скеровані до конкретної

особистості, групи (колективу), коли наявний прямий контакт вихователя й вихованця.

Значний вплив на людей має особистий приклад іншої людини, особливо керівника, депутата. Людина сприймає й переробляє зовнішні впливи, враховуючи свої потреби, мотиви, переконання, звички та інші внутрішні чинники. Усі люди є одночасно як суб'єктами, так і об'єктами. Виховні впливи трансформують, керуючись своїми поглядами, інтересами, життєвим досвідом. Це сприйняття може бути позитивним, негативним і нейтральним (байдужим).

Позитивно сприйняті впливи збагачують свідомість і почуття людини, зміцнюють її волю. Відбувається подальший розвиток індивіда, особистості, суб'єкта діяльності, індивідуальності, формуються позитивні якості, потреби та інтереси людини.

Ефективність виховних впливів визначають за тим критерієм, наскільки детально реалізовано вимоги принципів виховання; як грамотно та враховуючи які особливості об'єкта й конкретних умов добирають найбільш раціональні методи, форми, засоби виховної роботи. Результатом сукупності виховних впливів є широкий спектр знань і ціннісних орієнтацій людей, які, злившись із почуттями й волею, творять переконання. Переконання, доповнені звичками поведінки, перетворюються на відповідні якості людини. Свої особливості мають також інші складові змістової структури педагогічного процесу.

Основними елементами організаційної структури педагогічного процесу є громадські організації, церква, засоби масової інформації, професійна та інші види підготовки; стан педагогічної активності, система впливу.

Результатом функціонування педагогічного процесу як системи загалом виступають знання, навички, вміння і готовність людини до суспільно корисної діяльності, а також професійні, громадянські, морально-психічні й фізичні якості.

Внутрішньою релігійною силою педагогічного процесу є суперечності між висунутими вимогами пізнавального, громадянського, практичного,

суспільно корисного характеру й реальними можливостями студентів їх реалізувати.

У конструюванні педагогічного процесу у ЗВО необхідно дотримуватися відповідних етапів. Традиційно виокремлюють такі три етапи: підготовчий, основний і завершальний.

На підготовчому етапі визначають цілі, діагностують умови, прогнозують досягнення, проектують і планують розвиток педагогічного процесу; створюють необхідні навчально-матеріальні, морально-психологічні, естетичні умови, раціонально розподіляють час. Завершують етап розробкою перспективного плану професійної підготовки людей.

Етап організації й реалізації педагогічного процесу містить такі елементи взаємодії усіх учасників навчання: формулювання мети та роз'яснення завдань діяльності, прийняття їх тими, хто навчається, та окремими виконавцями; реалізація обраних методів, засобів і форм організації педагогічного процесу; забезпечення взаємодії усіх учасників виховання; створення сприятливих умов; здійснення різних заходів стимулювання активності людей.

У процесі організації педагогічної взаємодії зі студентами акторської кафедри здійснюють оперативний контроль, виокремлення слабких аспектів у методах і формах організації виховних впливів, регулювання процесу, уміло організовуючи різноманітні заходи стимулювання діяльності учасників навчання, внесення оперативних коректив у зміст діяльності педагогів, у послідовність окремих її видів тощо.

Завершується педагогічний процес етапом аналізу його результатів. Суб'єкти навчання вивчають слабкі й сильні сторони навчально-виховного процесу, рівень професійної підготовки студентів до професійної діяльності, громадську, соціальну і моральну зрілість, рівень розвитку особистості, її зміст. На цьому етапі варто також виявити причини неповної відповідності результатів і цілей навчання й виховання.

Одним із напрямів підвищення якості та ефективності навчання й виховання є інтенсифікація педагогічного процесу, яка відбувається на основі

правильного поєднання традиційних та інноваційних підходів, і впровадження нових технічних засобів, технологій, методик. Цього досягають завдяки конкретному формулюванню навчально-виховних завдань, раціональному плануванню професійної підготовки, ретельному добору навчального матеріалу, ефективному використанню навчального й позанавчального часу, застосуванню сучасних методик навчання й виховання, забезпеченню чіткості й високої організованості в роботі, постійному пошуку і впровадженню досягнень науково-технічного прогресу.

Принципи педагогічного процесу – система основних вимог до навчання і виховання, дотримання яких дає змогу ефективно розв'язувати проблеми всебічного розвитку особистості.

У сучасній педагогічній теорії та практиці виокремлюють такі основні принципи педагогічного процесу:

1. суспільно-ціннісної цільової спрямованості педагогічного процесу (означає відповідність вимогам сучасного суспільства, єдність з іншими природними та суспільним процесами);

2. комплексності різних видів діяльності. Оскільки в систему педагогічного процесу входить декілька підсистем, у кожній із яких використовують різні види діяльності (а не лише пізнавальну), то виникає органічний зв'язок, комплекс усіх можливих видів діяльності студента у ЗВО та поза ним: навчально-пізнавальної, суспільно-політичної, трудової, спортивної, вільного спілкування, художньої. Так виникають численні міжпредметні зв'язки, що дають змогу сприймати світ у всій різноманітності та єдності;

3. колективного характеру виховання та навчання (передбачає використання всього позитивного потенціалу студентського колективу в інтересах особистості, яка розвивається; послідовне поєднання масових, колективних, групових, індивідуальних форм роботи зі студентами);

4. єдності вимогливості та поваги до особистості; гуманізм, довіра;

5. поєднання педагогічного керівництва з організацією спільної діяльності, а також із проявом самодіяльності, творчості та ініціативи студентів у навчанні та вихованні;

6. естетизації студентського життя, створення позитивного, емоційно комфортного середовища, розвиток художньо-естетичного смаку, пізнання краси навколишнього світу;

7. урахування індивідуальних особливостей студента в усьому педагогічному процесі та його підсистемах;

8. свідомості, активності, самодіяльності, креативності студентів (сприяє формуванню свідомих, активних, самостійних і творчих особистостей, запобігає виникненню формалізму, безініціативності, байдужості);

9. наочності (передбачає розвиток аналітичного мислення, уміння досягати образного виявлення різноманітних технічних і суспільних проблем);

10. науковості (передбачає формування та розвиток у студентів наукового світогляду, вироблення умінь і навичок наукового пошуку, засвоєння способів наукової організації праці);

11. доступності (враховує рівень можливостей студентів та запобігає їхнім інтелектуальним, фізичним, психологічним та моральним перевантаженням);

12. цілеспрямованості педагогічного процесу (сприяє цільовій спрямованості змісту, організації навчання та виховання, формуванню цілісного наукового світогляду, емоційно-вольової сфери, національної свідомості та норм поведінки студента).

Професія актора – одна з тих надзвичайних професій, у яких особистість педагога, його досвід, характер, світогляд є інструментами професійної діяльності. «Я – інструмент свій», – говорив про сутність власної професії видатний актор Михайло Чехов. Ці слова повною мірою можна віднести й до професії педагога.

Театральна та педагогічна діяльність подібні за метою (вплив на людину та створення переживання); за змістом (комунікативні творчі процеси); за

інструментарієм, засобами (психофізична природа актора та педагога). Як для актора, так і для педагога головною умовою для розкриття здібностей та можливостей є публічність. Педагог виходить один на один з аудиторією, впливає на розум і серце своїх вихованців усіма психофізичними засобами, торкаючись думок, почуттів, волі, уяви та пам'яті слухачів. Заразливість, чарівність, переконливість – це ті якості, без яких не може обійтись ані справжній актор, ані справжній педагог. Серед спільних рис, що зближують педагогічну та акторсько-режисерську діяльність, можна також назвати: взаємодію найрізноманітніших індивідуальностей, колективність творчої діяльності, регламентованість у часі, узгодженість переживань почуттів актора й глядача, педагога та учня.

Але є принципові відмінності. Життя на сцені проходить у іншому шарі буття порівняно зі звичайним життям (сцена, декорації, костюми тощо). Діяльність педагога відбувається в межах реально існуючого та актуального світу. Якщо є актор, то поряд завжди є публіка, що очікує на маску, образ. Якщо є педагог, то поряд завжди є реальні люди з реальними проблемами, які очікують на довірчий обмін думками та почуттями. Як для актора, так і для педагога важливий складник його образу – перевілення. Але для викладача це не стільки гра у будь-кого, скільки здатність тимчасово бути кимсь, причому бути насправді. Педагог, на відміну від актора, «витримує більші емоційні навантаження, оскільки він через специфічні особливості професії повинен протягом дня «грати» декілька занять-спектаклів без жодної репетиції, будучи водночас «режисером- актором» в умовах відкритого режисерського дійства-заняття» [51, с. 207]. Спілкування актора з аудиторією здебільшого тяжіє до монологу (передбачається лише внутрішній діалог), робота педагога з вихованцями неможлива поза межами діалогу. Імпровізація актора припустима в момент підготовки спектаклю та малою мірою під час нього (якщо, звичайно, це не спектакль-імпровізація, як, наприклад, «Принцеса Турандот»). Імпровізації педагога не тільки припустимі, але й необхідні, незалежно від предмета, що викладає педагог. Іншими є й межі творчості. Гарні актори під час

гри на сцені «забувають» про глядача, зосереджуються на спілкуванні з партнером по сцені. Якщо вчитель «забуде» про учня, відбувається взаємне відчуження. Чим краще відчуває педагог студентів, тим кращими є результати його професійної діяльності. Актору завжди допомагають драматург, режисер, гример, суфлер тощо. Театральні засоби впливу складні: сцена, світло, декорації, голоси за сценою. У спектаклі вони «диктують» акторові перебіг подій, складають з ним ансамбль. Педагог, як правило, користується досить скромним «реквізитом». Він залишається один на один з аудиторією, у нього немає помічників, хоча об'єктивно він є учасником ансамблю викладацького колективу. Актори колективно відповідають за результати своєї діяльності (провал, чи тріумф спектаклю). Натомість, педагог має власну особисту відповідальність за провальне або вдале заняття. До того ж наслідки його помилок більш драматичні, ніж результати акторських невдач [5, с. 45-53].

Перш ніж вчити творчості, педагогові треба самому зрозуміти та відчути, що таке творчий стан, де ховаються власні творчі ресурси, як їх відкривати та поповнювати і які можуть бути результати. Однак ідейно проголошені принципи особистісно-орієнтованого навчання, діалогової взаємодії зі студентом, принципи навчання, побудовані на розвитку творчого, а не репродуктивного засвоєння знань досі не розроблені як практичний інструмент педагога.

Пошуки педагогів-теоретиків та практиків привели до усвідомлення ефективності та необхідності використання у процесі педагогічної діяльності викладача досвіду театральної педагогіки, що теоретично та практично охоплює основні аспекти гри, творчого процесу та продуктивної взаємодії.

Сьогодні стає очевидною суперечність між соціальними запитами суспільства, зростаючою потребою у викладачах, що володіють педагогічною майстерністю, та теоретичною не розробленістю проблеми, недостатнім методологічним забезпеченням процесу навчання майбутніх викладачів педагогічній техніці. Ця суперечність може бути розв'язана через створення теоретичної моделі навчання педагогічній майстерності, в основу якої



покладено досвід акторської підготовки, ідеї вітчизняних діячів театрального та риторичного мистецтва, психолого-педагогічні принципи вербального та невербального спілкування. Останніми роками при підготовці педагогічних кадрів все ширше використовуються елементи театральної педагогіки, оскільки в ній не тільки розроблені принципи розвитку творчого потенціалу особистості актора, але й сфокусовано майстерність перетворення та міжособистісної взаємодії.

Вітчизняна театральна педагогіка протягом ХІХ-ХХ століть керувалась ідеєю формування актора-гуманіста, що володіє довершеною технікою впливу на глядача. При цьому в основі театральної техніки, що сприяє формуванню образу діючого на сцені персонажа, було закладено внутрішні відповідності, духовний аналог актора й ролі, які забезпечують адекватність дії, емоційність та виразність акторської гри. Засвоєння досвіду театральної педагогіки, що втілювалась у працях К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, М. Чехова, М. Кнебель, Г. Товстоногова, В. Мейерхольда, А. Ефроса, М. Абалкіна, В. Віленкіна, С. Гіппіус, П. Єршова та інших, у процесі навчання педагогічній майстерності стає одним з актуальних завдань підготовки викладача до роботи в сучасному ЗВО. Дослідження вчених доводять, що професія актора й педагога споріднені. На подібність та відмінність цих професій вказують Ю. Азаров, М. Волошин, Ю. Львова, Н. Рождественська та інші. Низку спільних для педагогів та акторів навичок виокремлюють Ф. Гоноболін, Н. Кузьміна, Д. Самуйленков, І. Страхов тощо. У працях деяких вчених було здійснено спробу розробити методологію та методику входження театральної педагогіки до практики викладання вищої школи у «контексті вирішення проблеми формування педагогічної майстерності. При цьому вивчення проблеми відбувається на рівні виявлення подібностей та відмінностей: а) педагогічної та акторської діяльності; б) структури педагогічної та акторської майстерності; в) педагогічної та акторської техніки; г) низки спеціальних педагогічних здібностей. На перспективності цього напрямку наголошується в підручнику «Педагогічна майстерність» за редакцією І. Зязюна: «Досвід педагогічної

діяльності показує, що вчителів недостатньо знань основ наук і методики навчально-виховної роботи. Адже всі його знання і практичні вміння можуть передаватися учням лише завдяки живому й безпосередньому спілкуванню з ними. Для багатьох учителів очевидною є істина: учні часто переносять ставлення до вчителя на предмет, який він викладає. ... Саме ці взаємовідносини, їх мистецькі, моральні, психологічні, технологічні складники не завжди усвідомлюються педагогами як вартісний засіб удосконалення їхньої педагогічної діяльності. Багато чого тут педагог може запозичити з театральної педагогіки» [6, с. 271].

Упровадження техніки театрального мистецтва спілкування з глядачем, риторичних прийомів ведення діалогу в практику підготовки майбутніх викладачів до роботи у ВНЗ здійснювалося за декількома напрямками:

- 1) використання елементів акторської техніки і риторичного мистецтва у навчальному процесі;
- 2) розроблення науково-методичних основ впровадження театральної педагогіки і педагогічної техніки в процес навчання та виховання;
- 3) методологія розвитку педагогічної техніки у майбутніх педагогів.

Не розробленими, однак, залишаються теоретичні, науково- методичні основи та методологія адаптивного застосування акторської майстерності у практиці навчання майбутніх викладачів. Відсутність методології навчання призводить до того, що сам вибір елементів акторської техніки та вибір складників технології педагогічної праці має випадковий несистематизований характер, практика підготовки та перепідготовки викладачів у цьому напрямі досі не отримала системного характеру.

Методологічним підґрунтям акторської майстерності та режисури у професійній діяльності педагога є системи К. Станіславського та М. Чехова, що розвивались у працях О. Кнебель, П. Єршова, С. Гіппіус, Л. Новицької. Ці системи виникли з мети свідомого оволодіння людиною власним психофізичним апаратом, уміння співвідносити свої дії з діями партнера, бути собою в умовній ситуації, у «запропонованих обставинах»; з мети пізнати

природу творчості, її механізмів, з бажання навчитися бути у творчому стані відносно світу.

У своїй основі системи К. Станіславського та М. Чехова є методологією підготовки та реалізації творчого результату. Вивчаючи природу сценічної дії, К. Станіславський систематизував ті елементи творчості, які дозволяють зробити цю дію доцільною, продуктивною в обставинах життя ролі. Універсальність підходу К. Станіславського, який спирається у своїх дослідженнях на природні, психологічні закономірності взаємодії людини з оточуючим світом, дозволяє говорити про те, що ці елементи повинні бути присутні й у процесі педагогічної дії в обставинах навчання.

Педагог повинен мати у своєму арсеналі певні акторські здібності:

- 1) зосередженість на провідному завданні;
- 2) заразливість – захопленість власним предметом та чарівність особистості;
- 3) здатність до перевтілення;
- 4) здатність до сприйняття студентів, уміння розуміти їх внутрішній стан;
- 5) здатність до адекватної реакції на педагогічну ситуацію.

Педагогічною проблемою є цілеспрямоване формування артистизму особистості майбутнього педагога. Тлумачні словники визначають артистизм як високу майстерність, віртуозність у будь-якій справі. Артистизм – важлива професійна якість особистості, що сприяє успішній самореалізації та виконанню професійно-творчих завдань. Саме ця якість є дуже важливою серед багатьох психологічних та діяльнісних особливостей, що становлять особу педагога. Артистизм є показником рівня загальнопедагогічної та духовної культури. Педагогічний артистизм має ряд особливостей:

- 1) Він більш регламентований у часі та просторі. Етапи творчого процесу (виникнення педагогічного задуму, розроблення, реалізація змісту та ін.) між собою жорстко пов'язані у часі, потребують оперативного переходу від одного етапу до іншого; якщо у діяльності актора, режисера цілком можливі, а часто й необхідні, паузи між етапами творчого акту, то у професійній діяльності

вчителя вони майже повністю виключені; педагог обмежений у часі кількістю годин, що відведені на вивчення конкретної теми, розділу тощо. Під час навчального заняття виникають передбачувані та непередбачувані проблемні ситуації, які потребують кваліфікованого вирішення, якість якого, вибір найкращого варіанту рішення може обмежуватися через специфіку виконання саме педагогічних завдань.

2) Відстроченість результатів творчих пошуків педагога. У сфері матеріальної діяльності результат швидко матеріалізується й може бути співвіднесеним з поставленою метою, тоді як результати духовної діяльності педагога втілюються в знаннях, уміннях та навичках, формах діяльності та поведінки студентів й оцінюються частково та відносно. Ця обставина істотно утруднює прийняття рішення на новому етапі педагогічної діяльності. Розвинуті аналітичні, прогностичні, рефлексивні та інші здібності вчителя дозволяють на основі часткових результатів передбачувати та прогнозувати результати його творчої професійно-педагогічної діяльності.

3) Співтворчість педагога з вихованцями, колегами у педагогічному процесі заснована на єдності мети у професійній діяльності. Атмосфера творчого пошуку в педагогічному та студентському колективах є могутнім стимулюючим чинником. Педагог як спеціаліст у певній сфері знань упродовж освітнього процесу демонструє вихованцям своє творче ставлення до професійної діяльності.

4) Залежність прояву творчого педагогічного потенціалу педагога від методичного та технічного забезпечення освітнього процесу. Стандартне або нестандартне навчально-дослідницьке обладнання, технічне забезпечення, методична підготовленість педагога та психологічна готовність студентів до спільного пошуку характеризують специфіку педагогічної творчості.

5) Уміння педагога керувати власним емоційно-психологічним станом та викликати адекватну поведінку в діяльності студентів; здатність організовувати спілкування зі студентами як театральний процес, як діалог, не придушуючи ініціативи та винахідливості, створюючи умови для повного творчого

самовираження та самореалізації. Педагогічна творчість здійснюється в умовах відкритості, публічності діяльності, отже, реакція аудиторії може стимулювати педагога до імпровізації, розкритості творчого пошуку [52, с. 26-28; 38-40].

Встановлення контакту з аудиторією, ефективна взаємодія зі студентами багато в чому залежать від творчого самопочуття педагога. Театральна педагогіка націлена на довільне осмислене управління самопочуттям, керовану мобілізацію психофізичних можливостей організму через активізацію творчих елементів. До переліку творчих елементів належать: увага до об'єкта, органи сприйняття (зір, слух тощо), пам'ять на відчуття та створення на її основі образного видіння, уява, здатність до взаємодії, – логічність та послідовність дій та почуттів, віра та наївність, почуття правди, відчуття перспективи дії та думки, почуття ритму, чарівність, витримка, м'язова свобода та пластичність, володіння голосом та вимова, почуття фрази, уміння впливати словом. Оволодіння цими елементами творчості приводить до нормального творчого самопочуття.

Доцільно звернутися до досвіду інших країн, які використовують елементи театральної педагогіки у процесі оволодіння основами педагогічної майстерності. Наприклад, чеська педагогічна школа у підготовці майбутнього вчителя багато уваги приділяє «біомеханіці» (термін В. Мейерхольда) – формуванню координації моторної поведінки, вмінню володіти своїм тілом. Кінцеве завдання – цілковито підпорядкувати свою моторну поведінку виявленню певного змісту педагогічного впливу, зробити його автоматичним. На цьому шляху опрацьовуються вправи на рухову, змістовну, емоційну імітацію, на контакт у комплексі міміки, жестів, голосових модуляцій, на ритм і відчуття простору, на опрацювання динаміки поведінки тощо. Все це робиться для того, щоб педагог міг вільно керувати аудиторією, передавати свій досвід, почуття, переконання [20, с. 150].

У своїй професійній діяльності педагогові доводиться не тільки випробувати на собі різноманітні емоційні впливи, але й самому їх створювати. Він повинен уміти пробудити творче самопочуття студентів, уміти створювати

особливу атмосферу, в такому сенсі його робота є близькою до роботи режисера з акторами.

Педагогові потрібно мати певні режисерські здібності:

- 1) аналітичні здібності (глибина, критичність, гнучкість, самостійність, ініціативність мислення);
- 2) подієво-видовищне мислення (здатність до перевтілення, конструктивні, композиційні здібності);
- 3) сугестивні здібності, що дозволяють здійснити емоційно-вольовий вплив на акторів (студентів) у процесі репетиції (заняття);
- 4) експресивні здібності (пластика, міміка, жести; мовлення тощо);
- 5) загальнотворчі здібності (інтелектуальна активність, високий рівень саморегуляції особистості) [8, с. 5-8].

Освоєння елементів режисури націлене на подолання певного кола педагогічних проблем, що стосуються методології роботи з навчальним матеріалом, побудови та Ведення навчального процесу.

У ситуації, коли система освіти не може більше будуватися на принципах примушування, викладачеві потрібно знаходити у змісті навчального матеріалу проблемні, актуальні для студента аспекти. Тому детальне знайомство з технологією роботи режисера з драматургічним матеріалом було б дуже корисним сучасному педагогові. Вигадавши цікавий поворот теми, маючи задум заняття, потрібно перевести його на мову дії, точно знати, як воно реалізуватиметься у самому навчальному процесі.

Використання методу зміни рольових позицій (я – глядач, я – діюча особа, я – я, я – інший) сприяє розвитку гнучкості студента та викладача, мобільному самовизначенню у новій ситуації. Рольовий моделюючий підхід дозволить зняти страх перед помилкою у студентів. Опановуючи цей метод, педагог навчається «входити» у ситуацію вихованця, тим самим уточнюючи уявлення про його стан та корегуючи свій вплив.

Застосування методу дієвого аналізу (переклад головної ідеї на мову дії, тобто її розкриття шляхом вирішення ланки проблемних ситуацій) в організації

навчального процесу дозволяє побудувати логіку, драматургію, режисерський план лекції, семінару, практичного заняття, виокремити головну подію (таку подію, що визначає мотиви, характер дії та взаємодію її учасників), завдання (вольові цілі: 1. Що роблю? 2. Навіщо роблю? 3. Як роблю?) та надзавдання (кінцева мета, якої треба досягти, заради досягнення якої застосовані усі дії). Педагог може керувати емоційним планом заняття, вчасно змінювати плани дії, враховуючи втомлюваність студентів, режисувати інтригу заняття.

Подієвий підхід в організації навчального процесу має також важливий соціальний аспект. Сучасний світ відрізняється особливою спресованою динамікою подій. І людині, щоб вижити та відбутись як особистості у цій ситуації, потрібно дуже швидко орієнтуватися у низці подій, вміти виходити з них та утягуватися у їх течію, вміти самому створювати подію. Оволодіння методами театральної педагогіки дозволяє педагогові вирішити одну з головних проблем – знаходження балансу між свободою та правилом – шляхом побудови освітнього процесу як режисерської гри.

Педагог стає художником, коли створює, він і автор, і виконавець. Але цими якостями повинен оволодіти й учень. Педагог створює, провокує ситуацію, диригує, відкриває у студентів суб'єкта, дає можливості для самореалізації, самоствердження, самодіяльності.

Сучасна педагогіка з дидактичної, націленої на передавання певної суми знань з опертям на пам'ять, стає педагогікою динамічною, такою, що сприяє розвитку самостійного та творчого мислення, тренуванню підвищеної чутливості, розвитку індивідуальності. Основні принципи динамічної педагогіки збігаються з принципами театральної, як однієї з найбільш творчих за своєю природою. Акторсько-режисерська та педагогічна діяльність – не просто різновиди одного й того ж, необхідно усвідомлювати специфічність кожного виду праці. Головна небезпека навчання педагогів елементам акторсько-режисерського мистецтва – у можливіму культивуванні награності та нещирої поведінки вчителя. Педагогові необхідно розвивати вміння не стільки подавати себе, демонструвати свою педагогічну

майстерність, скільки бачити себе та інших, розвивати емпатію та рефлексію. Тому метою запозичення елементів театральної педагогіки у професійній підготовці вчителя є виховання не актора з якостями педагога, а педагога з якостями актора, які будуть використовуватися залежно від педагогічних цілей.

Тільки педагог з якостями артистичної особистості, з багатством особистісних проявів та природністю, свободою, красою та витонченістю рішень може самоствердитись у досвіді учнів, сформувавши мотиваційно-ціннісне ставлення до змісту освіти та передати досвід попередніх поколінь відповідними засобами. Це безпосередньо пов'язано з переходом від функцій «передавача знань» до функцій «вчителя життя», «актуалізатора розвитку».

Педагог, який працює відповідно до психотехніки школи переживання, відкритий для студентів, готовий до співгри, співтворчості, викликає довіру учасників навчального процесу. За словами відомого музиканта Д. Ойстраха, серце + голова + майстерність дорівнює творчості. І все це необхідно професіоналові не лише заради створення гармонічного синтезу в мистецтві або в освіті, але й у житті в цілому.

## **2.2. Вплив музичного мистецтва на формування творчого потенціалу**

На сучасному етапі розвитку театального мистецтва велику роль у драматичних постановках відіграє вокальна культура актора. Нині вокальне мистецтво є повноправним компонентом драматичної дії. Це зумовлено появою режисерів-новаторів, а також виникненням сучасних театральних систем, експериментальних пошуків, у яких вокальне мистецтво є чи не найосновнішим компонентом у розкритті сценічного образу.

Велика частина репертуару сучасних драматичних театрів складається з музичних постановок: музична вистава, водевіль, мюзикл, рок-опера,



театральні спектаклі у формі концертної програми. Все це вимагає від актора обов'язкової професійної вокальної підготовки.

Сьогодні надзвичайно гостро постає проблема виховання драматичного актора універсального типу – актора, який повинен не тільки грати на сцені, а і розкривати свою індивідуальність в процесі створення вокально-сценічного образу в спектаклі.

Фахівці – мистецтвознавці та педагоги – не так часто звертаються до проблеми вокально-виконавської творчості актора драматичного театру, хоча формування здатності до неї як до необхідної складової сценічної діяльності драматичних акторів є актуальною проблемою сучасного виконавства та вокальної педагогіки.

Історія розвитку вокального виконавства, акторської майстерності та педагогіки свідчить, що протягом багатьох років мистецтвознавці намагалися визначити принципи вокального виховання актора драматичного театру, здійснити їх апробацію, впровадити в систему формування акторських навичок і вдосконалити організацію процесу вокально-сценічної діяльності, але всі ці питання залишаються недостатньо дослідженими.

Сучасний стан розвитку вокально-сценічної творчості вимагає комплексного міждисциплінарного підходу до її вивчення, а отже, широких контактів мистецтвознавців, музикознавців, театрознавців, вокалістів, акторів, педагогів. Перспективність вокальної творчості актора драматичного театру забезпечується її послідовною та фундаментальною опорою на методологічні принципи вокальної педагогіки як складової мистецтвознавства.

Огляд фундаментальних праць з теорії вокального та театрального мистецтва свідчить, що серед проблем вокально-виконавського процесу в акторів драматичного театру увага приділялася таким аспектам, як

- еволюція театру (Б. Брехт, Є. Вахтангов, М. Захаров, Л. Курбас, В. Мейерхольд, Л. Михайлов, К. Станіславський, Ю. Станішевський, Д. Стрелер, М. Чехов);

- проблема свідомого опанування творчих процесів (Б. Ананьєв, Г. Батищев, М. Бахтін, Л. Виготський, І. Павлов, Д. Узнадзе);
- діагностика та розвиток художньої обдарованості актора (П. Єршов, Б. Зон, Є. Колчін, І. Кох, Н. Рождественська);
- техніка постановки голосу і фізіологія цього процесу (Д. Аспелунд, Л. Дмитрієв, Ф. Заседатєлев, А. Зданович, І. Левідов, Л. Работнов);
- формування і удосконалення вокально-виконавських навичок (В. Антонюк, Д. Бєлявська, Є. Вознесенська, Н. Гребенюк, І. Колодуб, Н. Малишева, П. Понтрягін, В. Садовніков, П. Троніна).

Проблема специфічних особливостей вокальної творчості драматичного актора, що відбивається і на його виконавській творчості, і на психолого-педагогічній діяльності педагогів-вокалістів, ще недостатньо досліджена.

Таким чином, актуальність роботи зумовлена наступними факторами:

- 1) необхідністю вивчення та переосмислення вокально-виконавських процесів у сценічній діяльності актора драматичного театру;
- 2) відсутністю наукових праць, що розкривають мистецтвознавчі та психолого-педагогічні особливості вокальної творчості актора драматичного театру;
- 3) можливістю застосування узагальненого досвіду і конкретних спостережень педагогів-вокалістів в театральній практиці.

Серед основних завдань духовного розвитку особистості в системі професійної освіти можна виділити:

- 1) гармонізацію особистості професіонала, розвиток його духовності;
- 2) забезпечення цілісності його суб'єктивної картини світу;
- 3) наповнення гуманістичним змістом його професійних знань;
- 4) формування професійно значущих естетичних якостей та художніх здібностей;
- 5) підвищення рівня загальної і професійної культури, вироблення не споживацького, а активного творчого ставлення до оточуючої дійсності, здатності самостійно знаходити прекрасне в житті і професійній діяльності.

У зв'язку з цим завданням даної роботи є визначення впливу музики на духовний розвиток особистості в системі професійної освіти. Сутність мистецтва глибоко гуманістична за своєю природою, так як у центрі його інтересів завжди стоїть людина. Мистецтво і мораль мають єдину мету – удосконалення особистості. На це звертала увагу О.Рудницька: своєрідність мистецтва полягає в тому, що воно потребує від того, хто сприймає, і здатності відчувати красу твору, і водночас осмислювати свої переживання, самого себе, вести художній діалог у площині своїх духовних можливостей [4, с. 7].

Значення мистецької освіти, на думку професора О. Рудницької, полягає в тому, що вона надає пріоритетності емоційно-почуттєвому розвитку особистості перед розумовим; задоволенню її духовних потреб перед прагматичним споживанням мистецтва, що дає підстави розглядати мистецьку освіту як можливу модель гуманізації освітнього процесу в цілому [32, с. 140].

На жаль, складний стан проблеми мистецтва і моралі у сучасному житті не сприяють якісному вихованню молоді. Це становище зумовлене, поперше, тим, що морально-естетична вихованість молоді віддзеркалює загальну кризу культури суспільства; по-друге, моральна і естетична ентропія стала наслідком ідеологізації мистецтва і моралі; по-третє, ідеологічні інтереси держави були визначені вищими за художні та моральні, які, в свою чергу, призвели до моралізаторства і в мистецтві, і в моралі. Як підкреслюється в Концепції художньо-естетичного виховання учнів (Л. Масол), XXI століття – це століття культури, освіта XXI століття – це освіта, в центрі якої перебуває людина, формується самоцінність її неповторного духовного світу.

Естетична культура передбачає звернення мистецтва до інтересів і потреб народу, забезпечення державою умов для вільної художньої творчості кожній людині, для всебічного залучення в різні види естетичної діяльності, перетворення цінностей світової художньої культури в духовний здобуток народу. Між тим мистецтво, як одна з форм пізнання дійсності, забезпечує різнобічний вплив на свідомість людини, тобто виступає як джерело пізнання,

духовного збагачення і формування світогляду особистості, допомагає їй усвідомити своє покликання, визначити систему цінностей.

Процес естетичного пізнання мистецтва вбирає емоційно-чуттєву сферу, оцінювальну діяльність, усвідомлення ідеалу тощо. Мистецтво акумулює моральний досвід поколінь і завдяки своїм специфічним якостям допомагає кожній людині виявити власну моральну позицію на рівні свідомості через оцінку своїх спонукань, вчинків, особистих якостей; мистецтво формує мотиви, ціннісні орієнтації через співвідношення з моральними нормами та ідеалами. Сила впливу творів мистецтва залежить від правдивості й глибини художнього висвітлення дійсності, творчої майстерності автора, важливості для суспільства піднятих ним проблем. Естетичні почуття, що виникають у процесі сприйняття твору мистецтва, спираються на минулий досвід людини, оскільки переживання під час зустрічі з мистецтвом не є чисто емоційним станом, а ще й роздумом.

Попередній досвід позитивно впливає на пробудження творчої фантазії, створює умови для духовного розвитку, збагачує особистість. Розглядаючи музику в контексті духовної культури, змістовий центр якої складають моральні цінності, можна говорити про наявність тісного взаємозв'язку ціннісного центру особистості з ціннісним світом музики на основі загальнолюдських цінностей. Про які ж цінності йде мова? Які загальнолюдські цінності є опорою особистості при спілкуванні з музикою? Музика має у своєму арсеналі ефективні засоби створення логічно розвивального потоку емоційних імпульсів, які викликають у слухача не тільки їх осмислення, а й роздуми про людину, час та долю світу. Це, за висловом Б. Асаф'єва: «Цінності, які створює музична тканина, перетворюючи сирі факти на емоційну дійсність, на логічно розвинену тканину звучань [1, с 144]. Стосовно музики будемо керуватися тим, що природа музики є не стільки звуковою (звук як акустичне, фізичне явище), скільки інтонаційною від інтонації людської мови, яка має сенс, думку.

Музичне мистецтво широко використовується у повсякденному житті, заповнюючи вільний та навчальний час сучасної молоді. Проте не слід

забувати, що музика може бути різною, тому важливо бачити, яка музика і в яких ситуаціях популярна серед молоді, яким чином вона впливає на формування духовної культури суспільства. В. Сухомлинський згадував: У дитинстві мої вихованці любили слухати музику квітучого саду і поля гречки, весняних луків та осіннього дощу. Вони відчували, переживали красу навколишнього світу, і це робило їх душі шляхетними. Але якою б прекрасною не була музика природи, це ще не музика. Це літери, за допомогою яких людина може приступати до читання книжки на мові почуттів. Педагог справедливо вважав, що такою книжкою у естетичному вихованні молоді повинно стати мистецтво. У руслі вивчення виховних можливостей мистецтва чільне місце належить проблемі художнього сприйняття.

Художнє сприйняття виступає як процес відображення творів мистецтва і результат активної духовної діяльності суб'єкта. Особливість такої діяльності полягає у формуванні естетичних емоцій і смаку, тому потребує напруженої духовної праці та співтворчості. Слід звернути увагу на світоглядну спрямованість художнього сприймання та суперечливий характер емоційно-естетичних реакцій. Ті почуття, які набуває особистість у даному процесі, закладають основу знань людини про світ і про себе, очищують її емоції від хаосу і смуту.

Виділяють такі етапи засвоєння творів мистецтва:

- 1) первісне сприйняття, яке пов'язане з відтворенням у свідомості, уяві художніх образів; - активне духовне переживання, що здійснюється у єдності з самовираженням;
- 2) наукове осягнення художньої дійсності;
- 3) повторне і, разом з тим, нове, на більш глибокому рівні сприйняття і розуміння образів, засвоєння твору [11, с. 230].

Мелодія передає найтонші відтінки почуттів, недоступні слову, і якщо словом обмежується проникнення вихователя в потаємні куточки юного серця, якщо після слова не починається тонше і глибше проникнення – музика, виховання не може бути повноцінним [58, с. 180–191]. Без музики важко

переконати людину, яка вступає в світ, у таку, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури». Багатство народної музичної культури не можна охопити навіть протягом усього життя. Але постійне звернення до неї дає змогу збагачуватися духовно, надихатися творчо. Недаремно, в народі кажуть, що людина, яка тримає в руках скрипку, не здатна заподіяти зла. «Здоров'я, розум і сопілка – мудра спілка. Як музика іскриста, то й душа чиста», – каже народна мудрість.

Музична культура людини невід'ємна від народу, якому вона належить або серед якого живе. Тож педагогам потрібно реалізовувати концепцію музичного виховання студентів на основі української культури, мови, народної творчості й фольклору. В узагальненому вигляді вона полягає у визнанні провідної ролі музично-пісенного фольклору в естетичному вихованні молоді; у зверненні до народної музичної творчості крізь призму її життєвих зв'язків з духовним, матеріальним та практичним світом людини; в розгляді українського музично-пісенного фольклору в діалектичній єдності з фольклором слов'янських народів; у розкритті естетичного змісту музики, пісні, танцю, образотворчого мистецтва на основі осягнення школярами, учнями суті й особливостей музичного мистецтва. Насичення шкільних та вузівських програм музично-пісенним фольклором сприяє наближенню молоді до сформованих протягом віків уявлень про сутність людини, про красу й гармонію навколишнього світу. Серцевиною української музичної культури є народна пісня. Про давність української пісні свідчить вживання в них імен передхристиянських божеств. В основному це були обрядові пісні, особливо колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські пісні тощо. Використання цих творів у навчально-виховному процесі й на сьогодні є досить актуальним, оскільки в них оспівується краса рідного краю, органічний зв'язок людини з природою, що теж є джерелом естетичної насолоди.

Пісня – складна форма народної поетичної творчості, основне призначення якої – естетичне виховання. В піснях розкривається зовнішня і внутрішня краса людини, значення прекрасного у житті; вони – один із

найефективніших засобів розвитку естетичних смаків у молоді. Красиві мелодії посилюють естетичний вплив поетичного слова пісні. Вплив народних пісень на підростаюче покоління завжди був сильним, до того ж їх значення ніколи не вичерпувалося лише красою вірша і мелодії. Краса думок, краса змісту теж становлять сильну сторону народних пісень [2, с. 144].

Будучи однією із найдавніших форм музично-поетичної творчості, пісня є невід'ємною складовою частиною народної педагогіки, важливим засобом емоційного та естетичного розвитку дитини, і тому вона завжди була і буде невичерпним резервом у вдосконаленні навчально-виховного процесу, у піднесенні мовленнєвої та й взагалі духовної культури школяра. Майстерно використовував виховний потенціал народної пісні В. Сухомлинський: «Для молоді стало потребою збиратися разом, щоб поспівати. Пісня входила в їхнє духовне життя, надавала яскравого емоційного забарвлення думкам, пробуджувала почуття любові до Батьківщини, до краси навколишнього світу» [7, с. 271].

Розвинена естетична чуттєвість забезпечує людині можливість чуттєво пізнавати, засвоювати такі життєво важливі для неї властивості предметів, в яких їх суть виражається з найбільшою повнотою, впорядкованістю, організованістю, тобто забезпечує можливість пізнання і оцінки предмета одночасно. Причому таке чуттєве пізнання-оцінка здійснюється незалежно від безпосередніх утилітарних цілей. Як правило, такого роду естетичне опанування світу здійснюється на стадії споглядання активності особистості, чуттєвого його сприйняття. Тонкість почуттів, переживань, емоційно-естетичного ставлення до оточуючого світу і до самого себе залежить від культури почуттів і сприйняття. Чим тонші почуття і сприйняття, чим більше бачить і чує людина в оточуючому світі відтінків, тонів, напівтонів, тим глибше виражається емоційна оцінка фактів, предметів, явищ, подій, тим ширший емоційний діапазон, який характеризує духовну культуру людини.

### **2.3. Хореографія як засіб формування творчого потенціалу студентів**

Мистецькі спеціальності, зокрема хореографія, як ніякі інші, потребують від педагога творчих якостей та здібностей особистісної спрямованості на творчість, оскільки він не лише залучає вихованців до суто технічного опанування хореографічної науки, але й пробуджує у них бажання працювати за законами краси. Тому актуальність цього питання полягає в тому, щоб уміти поєднати в єдине ціле творчий потенціал митця та професійні знання педагога, вихователя, керівника.

Професійні знання педагога можна розглядати як основу становлення професійної майстерності, що оцінюється знаннями методики проведення занять, педагогіки та психології. Професійні вміння, які формуються в процесі засвоєння фахових знань, є тією основою, без якої педагогічна діяльність неможлива. Ці вміння полягають у визначенні структури методології – тобто змісту, методики проведення занять, способів підготовки до них, використанні найважливіших прийомів створення та розв'язання проблемних ситуацій.

З розвитком педагогічної науки питання становлення особистості педагогахореографа розглядають систематично. Ще в середині ХХ століття такі корифеї, як Агріпіна Ваганова, Асаф Мессерер, Микола Тарасов, Надія Базарова, Варвара Мей дали наукову основу для сучасного розуміння хореографічної педагогіки.

На сучасному етапі це питання також посідає вагомe місце в контексті виховання майбутніх фахівців. Останні значущі праці видатних педагогів хореографічних дисциплін Лариси Цветкової, Євгена Зайцева поетапно розклали систему підготовки фахівця-хореографа з профільних предметів, з урахуванням вимог сучасної освітньої програми.

Розв'язання цієї проблеми полягає удосконаленні механізмів оволодіння майбутніми фахівцями професійними навиками як у мистецькій, так і в педагогічній діяльності, забезпечення виходу на новий концептуальний рівень,



що у своєю чергою потребує пошуку принципових підходів до навчання майбутніх педагогівхореографів.

Реалізація завдань підготовки висококваліфікованих фахівців у цій галузі пов'язана з залученням студентів у процес засвоєння знань історії та теорії розвитку хореографічного мистецтва, оволодіння виконавською майстерністю, знаннями та навичками педагогічної, балетмейстерської роботи, оскільки творчість потребує не тільки високо-професійного технічного вишколу, а й відповідний рівень загальної культури естетичного розвитку особистості хореографа.

Танець належить до найдавніших, найпоширеніших і найдемократичніших видів мистецтва. Віддавна важливі події в житті людства супроводжувалися масовими обрядодійствами. Танці, хороводи зафіксовані в багатьох творах мистецтва – від усної народної творчості (казки, билини, приказки, легенди) до творів видатних митців мистецтва (літературно-художні твори, твори образотворчого мистецтва, опера, балет). Особливість хореографічного мистецтва полягає в тому, що його природа синтетична. Вона містить у собі інші види мистецтва – музику, живопис, скульптуру. Мистецтво хореографії (від грецької хорео – рух, графіо – писати) засноване на музично-організаторських умовних виразних рухах людського тіла. У тому, як людина рухається, жестикулює та пластично реагує на дії інших, проявляються особливості характеру, почуттів, неординарність особистості.

Хореографія – це мистецтво усвідомленої побудови потоку рухів, але зміст оцих рухів виникає тільки в поєднанні. У тому і полягають вміння та талант хореографа, щоб побудувати рухи у свідомі ряди. Змінюючи порядок рухів, хореограф не просто розподіляє деталі, щоб було гарніше, краще – він дає своїм рухам бажаний зміст, наповнює їх особистим почуттям.

Слово «хореограф» сьогодні визначає автора танцювальної композиції. Хореограф – це людина, яка пише танцем, так само, як композитор пише звуками, письменник – словами, живописець – фарбами. Щоб розуміти хореографа, треба розуміти мову хореографії. Від ступеня таланту хореографа,

від специфіки його пластичного бачення залежить досить багато. Як засвідчує багаторічний досвід, розуміння сутності хореографії – це не просто блискуче знання хореографічної азбуки, граматики (хоча без неї не обійтися, вони як цеглини, з яких будується новий будинок – нова хореографічна постановка).

Хореографічна постановка – це композиційне рішення тієї чи іншої теми, вона має поставати як носій актуальних проблем, глибоких філософських ідей. Але задля вирішення таких глибоких проблем потрібна не тільки можливість роздумів над ідеями, а й над їх пластичним рішенням. Кожен хореографічний твір – це процес, який розгортається від початку до закінчення хореографічної канви, ланцюга пластичних асоціацій. І ніхто, окрім хореографа, не зможе зв'язати в єдине органічне ціле музику, фабулу (сюжет), пластику [23, с. 62].

Звісно, будь-який талановитий хореограф привносить щось своє у хореографічний літопис, але жодна революція не створює нового світу на новому місці, воно, місце, залишається тим самим (танцювальна зала чи сцена), а новий світ будують переважно ті ж танцівники-вихованці. Адже цілком нових засобів виразності в нашому житті немає. Тому, щоб розуміти нове – треба знати, поважати, цінувати минуле.

Кожен хореограф пов'язаний з традиціями, які склалися в мистецтві протягом багатьох століть, навіть якщо він, новатор, ці традиції сміливо розхитує та відверто заперечує. Не треба думати, що традиції – це повторення минулого, до них треба ставитися з повагою [27, с. 110]. Сучасний видатний хореограф Моріс Бежар вважав, що «традиція – це розумна революція, а не засіб утримувати минулий час. Найяскравіше традицію можна показати в ретроспекції, а не виводити в абсолют» [46, с. 674].

Майже двісті років мистецтво балету і хореографії накопичувало сили, щоб стати самостійним мистецтвом, і, нарешті, прийшло визнання, почали створювати особисті самостійні вистави без допомоги слова, користуючись пантомімою і танцем. Пантоміма й танець до сьогодні залишаються основними засобами виразності у хореографії. З часом співвідношення між ними змінювалося, як змінювалися і вони самі. Колись однією з дій пантоміми було

те, що вона замінювала слово умовним жестом, але навіть умовний жест був значно ближчий до танцю, ніж слово, бо він відображався людським тілом. У хореографії знаходить місце будь-який рух, і хореограф пише свій твір поєднуючи ці рухи [4, с. 240]. Дехто вважає, що рухи самі по собі нічого не означають, але кожен рух містить у собі закінчену думку, і пояснити, у чому зміст кожної групи рухів, комбінації вельми важко, доки ми розглядаємо окремі рухи. Якщо б усякий рух містить у собі деякий закінчений зміст, то робота хореографа, який поєднує всі рухи, мабуть, була б не настільки важлива. Але талант хореографа полягає якраз у тому, щоб вибудувати рухи в усвідомлений ряд, і зневажати значення цієї роботи означає заперечувати хореографію як мистецтво.

Хореографія – це мистецтво усвідомленої побудови потоку рухів. Пантоміма і танець – не готові засоби в арсеналі хореографа, а плоди його праці. Їхні достоїнства та недоліки визначає передусім уміння хореографа показати вдале поєднання в конкретному хореографічному творі. Змінюючи рухи так чи інакше, хореограф не просто розподіляє деталі, щоб було гарніше, а дає цій зміні бажаний зміст, наповнює особистим почуттям [21, с. 118]. Він не може написати свій твір на папері і віддати його іншим людям читати, вивчати та виконувати на сцені.

Хореограф не існує окремо від танцівників, і це завжди ставило його в залежність від них. Великого реформатора Новера актори не захотіли терпіти в Паризькій Опері, і справа не тільки в тому, що всі актори були консерваторами. Багато з них вчилися у Новера і переймали його методику. Головна причина – Новер був хореографом-новатором і бажав, щоб книга, яку він пише для акторів, повністю відображала його погляди [22, с. 131].

Уміло поставлена робота колективу може допомогти виховати гармонійну людину, у котрій високо розвинуті духовні та фізичні якості, і в якому б жанрі не виступав колектив, у нього повинна бути глибоко продумана система роботи над репертуаром, чітко визначена, налагоджена навчально-виховна робота [2, с. 23]. Кожен колектив повинен мати цілісну педагогічну

програму на весь період занять у колективі, на декілька років і на кожен рік окремо, крім того, і на кожен вікову категорію та групу. Такий підхід до роботи сприятиме розвитку кращих людських якостей і стосунків, таких, як дружба, повага до старших, толерантне ставлення старших до молодших, уважність хлопців до дівчат; формуватиме свідому дисципліну та культуру норм поведінки; сприятиме фізичному зростанню артистизму [3, с. 623]. Як стверджують наукові дослідження сучасної мистецької педагогіки (О. Рудницькі, І. Зезюн, І. Смікал), хореографові треба бути педагогом, адже він має справу не тільки з рухами, а насамперед з людьми, тому питання педагогіки стоїть першочергово.

Творчий характер педагогічної діяльності безпосередньо пов'язаний з професійно-особистісною мотивацією педагога, з появою у нього на основі фахових знань і вмінь власного творчого та педагогічного досвіду. Шукаючи нові оригінальні шляхи і засоби для її реалізації, педагог не копіює чужого досвіду, а опрацьовуючи його, робить частиною своїх педагогічних ідей. Відмінність творчих особистостей педагогів породжує і відмінність методів викладання. Абсолютна істина в тому, що педагог має старанно готуватися до кожного заняття. Педагог зобов'язаний приходити в клас й чітко знати та усвідомлювати свої завдання, чого хоче досягти на цьому занятті. Строгість, послідовність, логіка мають панувати у хореографічному класі від початку до кінця заняття [14, с. 432].

#### **2.4. Акторська майстерність як інтеграція психологічних особливостей спрямована на розвиток творчого потенціалу у студентів**

Сучасні пріоритети розвитку освіти зумовлюють потребу у підготовці педагогів, здатних до творчої праці, професійного розвитку та вдосконалення, освоєння та впровадження нових освітніх технологій. У світовому просторі учительська професія належить до найбільш відповідальних. Саме з діяльності

представників цього фаху розпочинається складний ланцюг основних взаємопов'язаних процесів, який схематично можна представити як: навчання і виховання студентів – якісна освіта – науковий і технічний прогрес – розвиток суспільства.

Означений кінцевий результат значною мірою залежить від умінь, зусиль, здібностей та професіоналізму педагога. Тому підготовка педагогічних кадрів у нинішніх умовах має забезпечувати оптимальні передумови для самореалізації особистості, розкриття усіх її потенційних можливостей.

В сучасному освітньому просторі кожен вищий навчальний заклад зацікавлений в тому, щоб підготувати когорту таких педагогів, які б не лише забезпечували кількісну реалізацію завдань обов'язкового навчання, а й підносили на значно вищий рівень освіченість і культуру громадян.

Безумовно, що усі необхідні сучасному педагогу компетентності мають доповнюватись високим рівнем творчості. [15, с. 431]. Вся творча діяльність педагога спрямована на те, щоб допомогти студентам зрозуміти сутність знань, умінь, всього того, що їм потрібно пізнати чи відтворити. Одним з унікальних факторів формування творчої особистості є мистецтво.

Мистецтво втілює в собі надзвичайно потужну здатність розвивати людину. Кожен вид мистецтва своєрідно впливає на формування людини. У роботі В. Соловйова «Загальний сенс мистецтва» автор дійшов висновку, що мистецтво своїм кінцевим завданням повинно втілювати абсолютний ідеал не лише в уяві. Мистецтво повинно надихати, змінювати наше дійсне життя. Якщо скажуть, що таке завдання виходить за межі мистецтва, то виникає питання: хто встановив ці межі? В історії ми їх не знаходимо» [16, с. 76].

З цих позицій театральне мистецтво розглядається як ефективний засіб, що дозволяє розвивати інтелектуальну, духовну, фізичну сфери людини, ефективно реалізовувати її творчий потенціал. Театральна культура завжди була важливим складником духовного життя народу, одним з найпотужніших засобів впливу на свідомість і поведінку людини. М. Гоголь так висловився про

театр: «Театр нітрохи не дрібниця і зовсім не марна річ ... Це така кафедра, з якої можна багато сказати світу добра» [30, с. 112].

Театральне мистецтво і театралізація як один із способів організації життєвого простору використовується людиною в соціокультурному та педагогічному контекстах у якості засобу виховання, передачі інформації з метою формування її світоглядних позицій, моральноетичних цінностей і пріоритетів, естетичних ідеалів, оволодіння зразками поведінки, створення соціальних установок, задоволення творчих потреб тощо. Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Взаємодія педагогіки і театру має глибокі історичні й соціальні корені. Навчання і виховання учнів із застосуванням елементів театрального мистецтва у педагогічній діяльності здійснювалося і в давні (Аристотель, Квінтіліан, Платон, Сократ, Цицерон), і в новітні часи (Я. Коменський, С. Полоцький та інші).

Проблеми використання театрального мистецтва у педагогічній практиці досліджували Н. Абалкін, В. Абрамян, Б. Ардов, М. Барахтян, Р. Баталов, В. Бутенко, Л. Бутенко, П. Галахова, О. Головенко, С. Єлканов, А. Єршова, І. Зайцева, А. Капська, Р. Короткова, Є. Коцюба, О. Кретьова, Д. Кропоткін, Н. Ксенофонтова, Н. Мартинович, М. Миклашова, Н. Миропольська, Г. Переухенко, Н. Сайгушев, С. Соломаха, С. Швидка, Г. Яструбова та інші. Вони розглядали театральне мистецтво саме як засіб удосконалення творчого потенціалу вчителя, його педагогічної майстерності та гармонійного особистісного розвитку.

Отже, метою роботи є розгляд основних перспективних напрямів впровадження мистецтва театру в навчально-виховний процес ЗВО для формування творчого потенціалу студентів та його ефективної реалізації. Виклад основного матеріалу дослідження. Досягнення в театральній педагогіці пов'язують з ім'ям російського педагога, режисера й актора Костянтина Сергійовича Станіславського (1863-1938), який присвятив своє життя створенню «розумного, морального, загальнодоступного театру» [17, с. 454].

Майже всі театральні теорії, плини та напрями з початку ХХ ст. до наших днів відбивають на собі плідний вплив його ідей і творчих принципів. Система К. Станіславського – наука не лише про акторську творчість, а й про те, як спираючись на об'єктивні закони, плекати, розвивати, збагачувати різні здібності, і не лише сценічні - вона дає можливість розв'язати багато проблем у підготовці вчителя. Ця система по своїй суті педагогічна, тому що вона виходить з об'єктивних законів людської поведінки та її психофізичних передумов.

Система Станіславського – це спосіб виховувати, вдивлятись у світ як у сцену й у сцену як у реальний світ. В театрі людське життя відтворюється живою конкретною людською дією. Якщо в літературному творі про людську дію письменник розповідає, в живописі цю дію зображено у статичній, застиглій формі, то в театральному мистецтві актор її реально здійснює.

Дія є головним матеріалом акторського мистецтва, визначальною ознакою його специфіки. Живою наочною дією актор творить художній образ. Недаремно актора називають діючою особою. Оскільки цю дію актор вибудовує з самого себе як єдиної психофізичної цілісності, можна твердити, що він сам для себе є інструментом. Отже, актор одночасно творець і інструмент свого мистецтва. Якщо врахувати, що театральна дія відбувається в безперервному потоці живого мовлення і живих сценічних рухів, жестів, міміки, якщо взяти до уваги властиву театрові безпосередність емоційно-почуттєвого впливу акторської гри, то стане очевидною і цілком зрозумілою та виняткова могутність ідейно-художнього впливу, яким володіє театр.

Найважливішою особливістю театального мистецтва є те, що спектакль як художня цілісність остаточно формується під безпосереднім впливом глядача. Цей емоційно-почуттєвий контакт значною мірою стимулює як процес творчості актора, так і процес її сприймання.

Сучасна педагогіка є динамічною, такою, що розвиває інтелектуальну, духовну, фізичну сфери дитини, ефективно реалізовує її творчий потенціал.

Нерозривність процесу навчання та педагогічного виховання – єдино можливий шлях формування особистості, спеціаліста нового суспільства. Національне педагогічне виховання згідно з «Концепцією безперервного національного виховання», затвердженою Міністерством освіти і науки України та схваленою Всеукраїнською педагогічною нарадою, — це цілеспрямований, систематичний педагогічний вплив, розрахований на прищиплення студентам любові до рідної мови і культури, створення умов для всебічного розвитку індивіда та особистості здатного до свідомого суспільного

№ 8 38 Теорія мистецтва вибору, що забезпечить країну кваліфікованими фахівцями та збільшить творчий і культурний потенціал українського народу. Тому виховання молодих виконавців у творчих ЗВО є нагальною необхідністю.

Перші кроки студента на сцені, перші вправи, перші невдачі на очах однокурсників, божевільний стан перед виходом на сцену, перші аплодисменти – усі ці щаблі має пройти кожен студент під час опанування навичок акторської майстерності, що досягається величезним комплексом знань, умінь, прийомів роботи з виконавцями, стилю поведінки, спілкування, діяльності взагалі, вдосконаленням відповідних умінь виконувати певні дії та впливати на глядачів.

Людина як особистість формується і розвивається постійно і безперервно від народження, упродовж усього життя. І саме ця об'єктивна закономірність зумовлює необхідність безперервної освіти і педагогічного виховання молоді згідно з її життєвими етапами і вимогами часу.

Освітній вишівський процес повинен спрямовуватися на формування методологічної культури студента, виховання особистості, яка здатна до самоосвіти і саморозвитку, творчого використання знань і оновлення їх протягом усього життя, впевнено почуватися в нових суспільних умовах виховання, самореалізуватися на основі здобутих знань у ЗВО. Нові умови і завдання, які стоять перед вищою школою, потребують створення нової концепції педагогічного виховання, основна мета якої формування творчої самостійної особистості.



Відомо, що деякі педагоги, які безпосередньо займаються підготовкою акторів, й нині нарікають на представників теоретичної думки за «відставання» від нагальних проблем, «неувагу» до класичної української театральної школи тощо. Утім, скаржуться, перш за все, ті, хто або не читають чи не «зовсім розуміють» прочитане, або ж забувають, що виховання, як і навчання, сприяє тільки обдарованим. І в цьому контексті найважливішою є ефективність взаємодії «вихователь — вихованець».

Зазначимо, що ефективність такої взаємодії залежить, перш за все, від ерудиції, педагогічного хисту та авторитету (як у вихованця, так і, здебільшого, у відповідній сфері діяльності) першої складової взаємодії. При чому, авторитет педагога ґрунтується, в першу чергу, саме на особистому професійному досвіді, досягненнях та їх визнанні серед колег.

Не скаржилися ж на відсутність навчальних посібників з виховання акторської майстерності М. Кропивницький та інші корифеї українського театру, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко та їх сподвижники, започатковуючи свої школи. Не нарікали на відсутність теоретичних праць і такі майстри сцени, як І. Мар'яненко і Г. Юра, котрі й самі здійснювали теоретичні пошуки, і своєю творчістю надихали дослідників майбутнього. Завдяки видатним митцям українського театру нині ми маємо певний фундамент режисерської та педагогічної теоретичної думки.

Зокрема, однією з основоположних праць є книга-звернення «До молодих режисерів» видатного українського актора, режисера й театального діяча П.Саксаганського. Значний пласт педагогічно-виховних настанов для майбутніх фахівців українського театального мистецтва містить літературна спадщина Л. Курбаса, І. Крушельницького, Г. Юри, І. Карпенка-Карого. Але, порівняно з теоретичним осмисленням специфіки Російської театральної школи та сучасним методичним доробком педагогів спеціалізованих ЗВО Москви й Петербургу, відповідне надбання української теоретичної думки ще незначне. Необхідно відзначити, якщо ще на межі ХХ–ХХІ ст. специфіка фахової освіти в театральній галузі України та Росії була майже ідентичною, що зумовлювало

доречність застосування в педагогічній практиці теоретико-методичного доробку митців обох країн, то сучасні глобалістичні тенденції в сфері української освіти породжують специфічні проблеми.

Зокрема, поки що у вітчизняній педагогіці не порушуються питання про особливості впливу на виховання митця – актора чи режисера – таких нововведень, як кредитномодульна система, скорочення аудиторних годин для дисциплін спеціалізації тощо. З іншого боку, змін у педагогічно-виховному процесі вимагає й молода та жадібна до знань і пошуку молодь, котра прагне сміливого експерименту, пошуку, вносить нове в театральне мистецтво.

Дослідники історії та теорії театру, усвідомлюючи роль і місце в театральній культурі педагога-режисера, розуміють, яке багатство педагогічних думок ще лишається незайманим у театральній практиці.

Значна частина таких задумів знаходиться в стенографічних записах вчених нарад, колись читаних і забутих газетах та журналах, методичних виданнях, наукових посібниках, рукописах конспектів лекцій, або вдома у викладача, чи в шухлядах їхніх спадкоємців.

В цих умовах подальший розвиток теоретичної думки щодо специфіки професійного виховання актора в українських ЗВО та ролі педагога-майстра в цьому процесі необхідно спрямовувати в контексті побудови сучасної, передової, науковообґрунтованої школи на базі традицій української театральної культури. Підґрунтям такої школи повинна бути не тільки теорія, а й безпосередня творча практика як вихованця, так і вихователя-педагога.

Виклад основних результатів дослідження.

Імідж вихователя ґрунтується на співіснуванні, взаємодії та осмисленні безпосередньої особистої сценічної практики й педагогічної діяльності, в основі якої – конгломерат глибоких теоретичних знань та осмисленого особистого професійного досвіду. Утім, хист до теоретичних узагальнень притаманний далеко не всім талановитим практикам театру.

Той, хто здатен здійснити учбову постановку вистави, втіливши свій творчий задум, не обов'язково апріорі спроможний бути й вихователем. Кому

належить виховання театральних акторів у наших умовах, питання зрозуміле, тому ми не здійснюємо спеціального аналізу відмінностей у виховному процесі в різних спеціалізованих ЗВО, а наголошуємо: виховувати має не той, хто хоче, а той, хто хоче і може, хто вміє. При достатній компетентності викладача ЗВО у всіх зазначених вище напрямках театральної творчості, питання, кому виховувати, відпадає само собою. Там же, де на посаду педагога залучають людину, яка не має належних якостей, процес художнього виховання неминуче замінюється волею адміністративної особи, а розкриття творчого потенціалу актора, замість того, щоби бути провідним завданням педагога, стає підпорядкованим, відходячи на другий план. Внаслідок цього, у такого викладача в одному студенті «актор» і «учень» живуть окремо й навіть протиставляються один одному, що гальмує становлення творчої особистості.

Є тверде переконання, що кожен, хто приходить у театральну педагогіку – приходить своїм, індивідуальним шляхом. Розум та інтуїція, образ та ідея, зміст і форма, національне й інтернаціональне, закони життя і фантазія, традиції і новаторство переплітаються у творчості кожного митця своєрідно. І все ж практичний досвід попередників завжди є хорошою школою, що заохочує продовжити роздуми, шукання, але для цього необхідно створити умови подальшої роботи у пошуку нових форм виховання. Отже, педагог у театральному виші може бути МАЙСТРОМ за умови наявності хисту до поєднання в своїй професійній діяльності багатьох функцій. В цьому контексті обов'язковим є уважне вивчення досвіду таких універсальних, тобто справжніх педагогів-режисерів минулого, як В. Шекспір, Мольєр, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий. Адже відомо, що, очолюючи театри як художники, вони не цуралися виховної та педагогічної діяльності, досконало знали й тримали в своїх руках, поряд з творчими, й інші, необхідні для функціонування театального колективу справи. Стосовно цього К. Станіславський зауважував: «Режисер-адміністратор, який може вести виставу; підтримувати систематичну роботу і

порядок. Це дуже важко, і не кожному дано цю нотку, яка примушує слухатися» [67, с. 98].

Актуальною для нинішньої мистецької освіти є проблема єдності естетичних принципів підготовки майбутнього актора. У керівництві педагогічним процесом допускається колегіальність лише за умови, коли творча лабораторія складається з педагогів однієї школи, учнів видатного майстра, або з викладачів, які в своїй практичній діяльності дотримуються спільної педагогічно-виховної методики, мають єдине мистецьке кредо. Єдиноначальність не означає, що нагальні питання педагогічно-виховного процесу не обговорюються, не дискутуються на відповідних засіданнях кафедр та вчених нарадах.

Поганий той педагог-майстер, який не радиться, не прислуховується до думки своїх колег, талановитих і досвідчених митців. Як керівник курсу, педагог-майстер повинен усвідомлювати, що організація студентів курсу в акторському колективі та створення в ньому творчої атмосфери – справа надто складна та важлива. І в цьому процесі керівник курсу повинен випрацювати та узгоджувати спільну методику з тими, хто безпосередньо прищеплює акторські навички його підопічним — викладачам сценічної мови та руху, вокалу та хореографії. У ЗВО повинна бути творча думка, проводиться дискусія для всебічної оцінки явищ мистецтва, виконавчої роботи.

Неодмінно має працювати творча лабораторія, але не як керівний орган, а як колектив одnodумців — режисерів, викладачів з вокалу, хореографів, майстрів сценічного руху, мови та інших фахівців. Але творчі питання не можна розв'язувати голосуванням. Останнє, вирішальне слово тут має належати педагогу-майстру, керівнику курсу або єдиноначальникові (декану, завідувачеві кафедрою). Вони керують цими справами й повною мірою повинні відповідати за них.

В цілому процес гармонійного виховання, який здійснюється в межах взаємозв'язку «педагог – студент» настільки унікальний і непередбачуваний, що його не можна обмежувати певними зовнішніми рамками-структурами.

Треба скласти «тоді й там», а не «тут і зараз». І тоді процес фахової підготовки буде по-справжньому творчим. Зараз ми можливо спроможні визначити лише свої власні обмеженнясамообмеження, які дозволять зняти обмеження для виховання людини людиною. І не тільки зняти обмеження, але й певною мірою «канонізувати» нашу педагогіку, орієнтовану на людину в її гармонійному спілкуванні. Така постановка питання передбачає іншу, ніж нинішня структура навчально-виховного процесу ВНЗ; зміщення акцентів з предметно-розчленованих знань на живе-розвивально-творче спілкування, в якому спілкування студентів і педагога-майстра буде ґрунтуватися на спільних творчих інтересах і принципах самовдосконалення.

Ці принципи осмислюються як послідовність певних процесів: 1) «стиснення» в собі досвіду самого театрального мистецтва, що робить актора універсальним, живою істотою, творить його з середини. Необхідно, щоб керівник курсу довів цей постулат до свідомості студентів, котрі роблять це інтуїтивно; 2) творення себе через спілкування із собі подібними, що зумовлює необхідність постійної творчої роботи курсового колективу; 3) розширення особистого світогляду, завдяки відвідуванню театрів, музеїв, виставок, концертів, творчих зустрічей тощо; 4) безпосереднє творіння себе в ім'я Творчості театру. При успішному проходженні перших трьох етапів вихід творчої індивідуальності на вищий рівень стає реально здійсненим.

Участь у творчому житті ЗВО та міста (концерти, масові заходи, сценки, уривки з вистав, КВК та ін.). Такий шлях сприяє знаходженню-розвитку таланту в процесі співтворчості зі старшим поколінням, через виховання. А оскільки процес виховання нескінченно різноманітний, то і вихователі як творчі особистості теж повинні бути нескінченно багатограними, свідомо відмовлятися від «керівництва-управління» студентами.

Лише за таких умов педагог-майстер стає не тільки вихователем Актора, а й творцем особистості в цілому. Звісно, такий підхід до теоретично-практичного виявлення та розвитку творчого потенціалу майбутнього актора

значно складніший прийнятої структури предметного, надмірно розчленованого, «кредитно–модульного» навчання.

Розподіл праці, що існує зараз, і особливо, праці творчої, що здійснюється за допомогою предметно-розчленованого знання, ставить розвитку та розкриттю цих талантів майже нездоланні перешкоди, через які прориваються рідкісні одиниці. Олександр Блок колись писав про театр: «Тут мистецтво стикається з життям». А діалогу з класикою саме ця обставина надає особливої гостроти. Вступаючи в цей діалог, сучасні майстри театру ніби підключаються до струму високої напруги. Не в тиші кабінету чи бібліотеки, або Інтернет-мережі, а під сліпучим світлом театральних ліхтарів, за соборного співпереживання театральної зали здійснюється його місія духовного посередництва.

Проблема сучасного прочитання класики здавна була ключовою. Забарвлюючись кольорами нової епохи – і тоді, коли голос давнього автора мав потрапити у «співзвучність боротьби за незалежність», і тоді, коли відкривали загальнолюдський зміст класики, і навіть тоді, коли їй відводили місце «вельмишановної шафи», повсякчас можливості художників визначалися і визначаються не лише їхнім хистом, а й реальними потребами часу, загальним рівнем сучасної культури.

Така ситуація була притаманна українському театру наприкінці ХХ ст. Той час, коли поєдналися творчі зусилля різних поколінь, вже окреслюють як щось певною мірою завершене і внутрішньо визначене. Настав час осмислити цей досвід, не оминаючи ні кризових явищ, ні здобутків, які досягнуті, звісно ж, не на порожньому місці. Наприкінці століття діалог із класикою, розвиваючись ушир, відзначився залученням до свого кола низки інсценізацій прози Ф. Достоевського, Л. Толстого, Р. Феденьова, Е. Митницького, які поповнили відносно невеликий обсяг нашої драматургічної класики.

Ця тенденція відбувалася на фоні несподіваного зосередження театральних труп на окремих класичних п'єсах, таких як «Ревізор» М. Гоголя (9 постановок), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (7 постановок), «Лісової пісні»

Лесі Українки (6 постановок), «Вишневий сад» А. Чехова (5 постановок). У той же час театри сперечалися щодо того, як ставити «сучасно» класику, та — що означає це загадке поняття — «сучасно». Подібна ситуація спостерігається й нині. Звісно, й раніше траплялося, що вперто ставили та відкривали якусь одну визначну п'єсу, не помічаючи інших. Але, напевне, ніколи ще не було такого дублювання назв, як зараз. Із якоюсь дивовижною настирливістю режисери припадають до одного джерела, ніби вичерпались усі інші. Висловимо думку, що тут має місце певна реактивність українського театру, яка виникає часом не від наявності самобутніх ідей у художника, а від бажання посперечатися з попередником. Але ми помилилися б, якби не відзначили в цих «серіях» постановок якісно нової ситуації у діалозі з класикою. Надавши постановкам класики характеру узвичаєності, різко розширивши коло авторів (це відбила й, скажімо, фестивальна афіша дніпродзержинської імпрези «Класика сьогодні», в якій фігурують і М. Лермонтов, і О. Толстой, і М. Гумільов, і Ф. Сологуб), український театр здійснив значний якісний стрибок. Концентрація діалогу, керована енергетика актора і вистави, використання енергії і часу — потужні засоби впливу на глядача, на пробудження в ньому відповідної енергетики [28, с. 66-68]. І все ж, сила українського театру — в його унікальній емоційності та щирості, в яскравій декоративності, пластичній виразності, музикальності, високості духу, обов'язковому гуморі, що рятує від пишномовної патетики і додає сили у скруті. Все це необхідно прищеплювати в педагогічно-виховному процесі, долучаючи майбутніх акторів до найкращих традицій української театральної школи.

## РОЗДІЛ 3

### ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

#### **3.1. Методика формування творчого потенціалу майбутніх акторів у процесі професійної підготовки**

Творчий потенціал – це динамічна структура, що містить комплекс творчих задатків, які проявляються у творчій активності особистості і обумовлена креативністю. Для розвитку творчого потенціалу нами була розроблена методика, яка складається з трьох модулів:

Модуль 1. Завдання: розвиток творчих здібностей. Для реалізації творчих здібностей необхідний «двигун», який запустив би у роботу механізм мислення, для створення нових уявних образів. Таким двигуном на нашу думку є «креативність».

Модуль 2. Формування здатності до креативності. Креативність (від латів. Creativ – творення) – це здатність до творчості і перетворень. Будь-яка особистість проявляє свої творчі здібності та креативність, здійснюючи діяльність, тобто творчий потенціал особистості, розкривається і через творчу активність зокрема. Основою творчої активності є виникнення та розв’язання творчого завдання, проблемної ситуації, а джерелом – внутрішній саморух особистості до творчої самореалізації та самовдосконалення.

Модуль 3. Активізація творчих вмінь, знань, навичок та якостей. Творча активність – це інтегративна якість індивіда, представлена широким комплексом інтелектуальних, емоційних, характерологічних властивостей, що забезпечують можливість діяти творчо під час розв’язання будь-якої проблемної ситуації або навчальної задачі і гарантують оригінальність, ефективність та позитивний результат даної творчої діяльності.



На основі цих модулів нами були адаптовані етюдні вправи, що сприяють формуванню професійних навичок студентів, які розроблені у Російській академії театрального мистецтва, Київському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського, Вищому театральному училищі ім. М. Щепкіна, в основу цих етюдних вправ покладені роботи М. Чехова, К. Станіславського, Б. Брехта, М. Кнебель, Б. Голубовського, Г. Крісті, А. Кокорина та інших видатних діячів в області театральної педагогіки.

Перший рік навчання професійної підготовки дуже складний і важливий. Саме протягом першого курсу формуються основні навички актора, закладаються основи його творчих переконань, основи школи. На цьому етапі важливий набір завдань і вправ – інструмент навчання. Ми пропонуємо аналіз деяких вправ, які використовуються педагогічною практикою.

Заняття проводяться викладачем і асистентом і включають вправи, етюди, що допомагають отримати практичні початкові навички по методу видатного театального діяча К. Станіславського. «Я – в запропонованих обставинах». Цей розділ системи є базовим, і, будучи освоєний, стає свого роду ключем до досягнення теорії і практики виконавської майстерності драматичного актора. Багато вправ почерпнуто з методів сучасників К. Станіславського: В. Мейерхольда, М. Чехова, Є. Вахтангова, педагогічного досвіду викладачів кафедри акторської майстерності, зарубіжних педагогів. Розкриваємо зміст роботи за модулями.

Модуль номер 1, спрямований на розвиток творчих здібностей.

Будь-якій людині в його повсякденному житті доводиться бути уважним в той чи іншій мірі. Творча увага за своєю природою не споглядальна, а дієва. Спостережливість і цікавість – неодмінні атрибути професії. Необхідно відмітити, що демонструвати на майданчику уважність – абсолютно безглуздо. Потрібно навчитися бути уважним, тренувати увагу – одна з найважливіших умов налаштування актора перед виставою.

Розминка.

15 хвилинна, по комплексному методу дії на голосо-мовний апарат: біг по кругу з глибоким диханням, «насос», «пробивка» резонаторів один у одного, «млин», «дістати звуком» підлогу, стелю, стіни. Педагог і асистент беруть участь у розминці безпосередньо, асистент, не зупиняючи вправ, виправляє помилки групи.

### 1. Посадка групи в півколо.

Усі студенти, узявши свої стільці, розсаджуються в півколо навпроти викладача. Потім педагог просить усіх повернутися на свої колишні місця, але тільки дуже тихо, не тупаючи, не гуркочучи стільцями і не розмовляючи. Коли усі розсілися педагог намагається з'ясувати чи усі знайшли свої колишні місця. З'ясування, хто де сидів, закінчується, педагог просить згадати, як усі розсаджувалися в півколі, хто були сусіди. Потім, педагог знову просить студентів зайняти свої місця в півколі, нагадавши про тишу й акуратність.

### 2. Знайомство.

Впродовж 30 хвилин група і викладачі представляються один одному, причому кожен студент може зробити це у будь-якій формі, після чого хтось намагається перерахувати інших по іменам, його можна перебивати, передаючи слово іншим студентам.

### 3. Про «систему» К. Станіславського.

30 хвилин. Цей час присвячується короткій історії створення « системи», як узагальнення сценічного досвіду кращих росіян, українських і зарубіжних артистів кінця 19 – початку 20 ст. Говориться про те, що це не догма, а метод виховання у артиста потреби і уміння продуктивно, осмислено діяти на сцені за законами психофізичної правди. В ході розповіді педагог пропонує одному студенту зіграти с ним у гру «знайди предмет». Педагог говорить одному зі студентів, що заховає в аудиторії, к приміру, жувальну гумку, пропонуючи її знайти. Коли студент виходить із залу, педагог пояснює тим, що залишилися, що гумку він ховати не буде, а просто прибере її в кишеню. Після цього він запрошує очікуючого за дверима почати свої пошуки. Студент починає виконувати це нездійсненне завдання. Врешті-решт, педагог

зупиняю виконавця, розкриваючи свій обман і пропонує цьому ж студентові повторити пошук, але при умові, що він постарается в точності повторити усі свої попередні дії, а також знатиме, де лежить гумка. Студент повторює схему пошуку. Найбільш важливий методичний момент – реакція студента, що імітує найчастіше продуктивний пошук у повторі завдання, його прагнення «показати» те, що він робить під час пошуку. У цьому завданні дуже важливо на простих прикладах продемонструвати усім що таке імітація дії на майданчику.

Педагог запрошує трьох студентів вийти з аудиторії. Він звертає увагу групи на те, що після повернення трійці у клас їм буде запропоновано просто винести свої стільці на центр майданчика і деякий час посидіти перед іншими, не отримуючи ніякого іншого завдання. Групу просять уважно стежити за тим, чим ці троє займатимуться на майданчику. Зазвичай перший час студенти збентежено хихикають на своїх стільцях, щиро не розуміючи, чого від них хочуть, «розважаючи» себе і глядачів. Через деякий час вони відволікаються і починають розглядати аудиторію, глядачів, тобто починають «жити» на майданчику. Слідує пояснення поняття дії в розумінні Станіславського. Дія є органічний, продуктивний процес в конкретному часі і просторі, спрямований на виконання сценічної мети (завдання).

Частини «системи». Зміст курсу «Я в запропонованих обставинах».

#### 4. Складання речень.

Ця вправа розвиває здатність швидко встановлювати різноманітність, іноді зовсім несподівані зв'язки між звичними предметами, творчо створювати нові цілісні образи з окремих розриваних елементів.

Беруться навмання три слова не пов'язані між собою за змістом (наприклад озеро, олівець, ведмідь) треба скласти якомога більше пропозицій які обов'язково включають в себе ці три слова (можна змінювати відмінок, використовувати інші слова). Відповіді можуть бути банальним («Ведмідь відпустив до озеро олівець»), складними, з виходом за межі ситуації позначеної трьома вихідними словами, введення нових об'єктів («Хлопчик взяв олівець і

намалював ведмедя, що купається в озері») і творчими, що включають ці предмети у нестандартний зв'язок («Хлопчик, тонкий, як олівець стояв біля озера, що ревіло як ведмідь»).

#### 5. Виключення зайвого.

Педагог називає три слова, наприклад «собака» «помідор», «сонце». Учні потрібно скласти тільки ті слова які є подібними предметами, а одне слово «зайве», виключити. Головне знайти якомога більше варіантів виключення зайвого, а головне - більше ознак, які об'єднують кожен пару слів та не є схожі на зайве. Виграє той, у кого більше відповідей.

Ця вправа розвиває творчі здібності, не тільки встановлює несподівані зв'язки між явищами, але й легко переходить від одних зв'язків до інших, не зациклюючись на них. Вправа навчає також одночасно утримувати у полі зору відразу декілька предметів та порівнювати їх між собою. Дуже важливо, що ця вправа фірмує установу на те, що можливі абсолютно різні способи об'єднання та розчленування деяких груп предметів, тому не треба обмежуватися одним – єдиним «правильним» рішенням. Потрібно шукати множину цих варіантів.

Модуль номер 2, спрямований на розвиток креативності, здатності до творчості та перетворень.

Уява тісно пов'язана з Увагою, це та основа, на якій будується умовне життя на сцені. Саме вона примушує глядачів співпереживати її носіям-акторам. Творча фантазія творця – той локомотив який тягне за собою творче сприйняття глядачем вигаданих подій. Ці події викликають цілком конкретну емоційну реакцію, пропорційну енергії, що витрачається артистами.

Розминка 15 хвилин по комплексному методу. Фізичне навантаження має бути інтенсивнішим, оскільки служить засобом розігрівання творчого апарату, приведення м'язів у стан готовності до роботи.

Магічне «Якби». Переступити поріг. Сценічне буття в запропонованих обставинах. Істина страстей і правдоподібність відчуттів в передбачувальних обставинах. Публічна самотність. «Що б я робив, якби я знаходився в наступних обставинах»?

Виконується вправа: «Я чекаю приємну подію і неприємне, спочатку я збираюся зробити пропозицію своїй дівчині, потім у кабінеті директора чекаю звільнення». Цю вправу передбається розвивати на усіх уроках, поступово включаючи в нього усі елементи курсу, з тим, щоб перетворити його на закінчений етюд.

Внутрішній монолог, Екран внутрішніх видінь. «Очі – дзеркало душі». Студенти групою готуються до виконання вправ, після чого кожен бере індивідуальну участь в роботі над наступними вправами.

1. Запахи. Групі пропонується згадати ті або інші запахи і розповісти про свої відчуття.

2. Смакові відчуття. «Чарівна карафа» з ковтками різного смаку і температури.

3. Душ. Студенти «миються» під уявним душем. Педагог періодично міняє температуру і натиск води.

4. Гирі. Студенти піднімають уявні гирі різної величини і ваги.

При роботі над цими вправами викладач вказує на найбільш грубі помилки, щоб виконавець і інші їх побачили і змогли самі пояснити помилки і виправити (концентрація уваги на подробицях, глибина віри в запропоновані обставини, відсутність гри на публіку і так далі). Тривалість цієї частини уроку приблизно 1 години.

Групові прості дії з уявними предметами.

1) Чищення апельсину.

2) Чищення картоплі.

3) Запалення сірників.

4) Прикурювання сигарети від запальнички.

Один із студентів демонструє декілька подібних дій, педагога, звертаючи увагу на подробиці, пропонує студентам вгадати, що саме чистить цей студент, яка у нього запальничка і т.д. Звернути увагу на нерозривність психіки і фізики.

5. Кухар і поварята.

Група ділиться на три команди поварят, кожна зі своїм кухорем, які повинні приготувати те або інше блюдо. Кухар роздає завдання поварям, стежить за дотриманням технології готування, змішує інгредієнти. Кожна група працює окремо, інші уважно стежать за її діями і після закінчення роботи розбирають її результати.

Кастрюля з молоком, чаша з варенням. Студенти носять через майданчик уявну кастрюлю, по самі вінця наповнену молоком. Температура кастрюлі доволно міняється педагогом. Те ж з варенням.

Затиск і продуктивна фізична дія. Педагог демонструє помилки студентів у вправах.

Групові вправи на володіння елементами уяви.

1. Переважити картину з місця на місце.

Звертається увага на послідовність і доцільність дій: висмикнути кліщами старі цвяхи, розпрямити їх за допомогою молотка, забити їх у стіну. Знати відповіді на питання, яка картина, що на ній намальоване, яка рама і так далі тому подібне.

2. Угвинтити в стелю люстру з магазину boutique.

3. Натерти підлогу мастикою, сервірувати стіл. Дві останні вправи виконуються аналогічно вправі з картною.

«Незакінченні фігури».

Студентам роздаються аркуші паперу з намальованими на них фігурками (кругами, квадратами, трикутниками, різними ломаними лініями). У кожного наборі фігур повинні бути однаковими. Студенти повинні за 5-10 хвилин все, що завгодно так, щоб вийшло предметне зображення. Коли студент віддасть аркуш, педагог обов'язково повинен дізнатися, як назвати кожен з малюнків і підписує назву.

«Вивчення географічної карти».

Студенту дається картка – туристична маршрутна схема із зображенням ріки. По узбережжю ріки нанесені схематичні зображення міст, сел, залізничної дороги, мости. Педагог говорить: «Подивіться, вздовж ріки пливе теплохід.

Уявіть собі, що ви стоїте на палубі та дивитесь на берег. І про все, що ви бачете та чуєте розкажіть, будь-ласка, мені».

Можливі такі варіанти розповідей:

- Студенти добросовістно перелічують все, що бачать на карті та нічого не додають від себе. Ніяких образів вони не уявляють.
- Сюжетна лінія відсутня, але студенти багато розповідають, іноді дуже емоційно, вільно уявляючи себе на кораблі.
- Студенти надають повну, пов'язану між собою, розповідь про уявну подорож. Саме такі розповіді емоційні, яскраві. Велику роль у них відіграє уява, але вона постійно контролюється свідомістю, яка направляє у потрібне русло.

Модуль номер три, спрямований на творчу активність студентів.

Відношення базується на уяві і характеризується відбором ознак, які визначають той або інший предмет, людину або явище (подію). Серед цих ознак є ведучі, визначальні, супутні, перешкоджаючі і так далі. Чим детальніше встановлюються такі ознаки, тим повніше визначаються пропоновані обставини, що знаходяться в щонайтіснішому взаємозв'язку з поняттям – стосунки. Існує прямий і зворотній порядок цих понять.

Розминка.

Увага потрібна, щоб сконцентрувати його на відношенні. Життя у світі уявних стосунків – суть акторської професії. Пропоновані обставини народжують відношення до них: «Якби я віднісся до предмета, людини, події».

Три круги запропонованих обставин.

Перехід з круга в круг. Приміром, великий круг, переходячи в малий, стає визначальним. Чуттєвість відношення. Необхідний відбір ознак збуджуючих правдоподібні переживання.

Передача предмета зі зміною відношення до нього.

Студенти передають один одному уявні предмети. Кожен «обіграє» предмет, який отримав, але передає своєму сусідові вже інший предмет на власний вибір.

Умова вправи: Дотримання і тренування таких елементів, як завдання, закон загострення пропонованих обставин, турбота. Заборонені слова: «взагалі», «просто так».

Вправи на відношення.

Виправдання поз. Групі пропонується вийти на майданчик і здійснювати будь-які фізичні рухи, які будуть припинені по команді педагога. По ній студент повинен «застигнути». По наступній команді студент «оживає», виправдовуючи позу, в якій застала його перша команда педагога.

Мармурові люди. Деяким студентам пропонується відчутти себе зробленим з мармуру, піску, глини, сталі і т.д. і зробити ряд простих фізичних дій в такій «оболонці». Звертається особлива увага на необхідність управління своїм відчуттям, пристосування їх до виконання конкретної дії: сісти на стілець, налити склянку води. Тут вже недостатно просто схоже відтворити пластику того або іншого матеріалу. Знайти суть, спосіб розумового процесу людини з «іншого матеріалу», утілити його фізично і знайти яскраву сценічну форму прояву цієї поведінки – завдання не лише акторське, але і режисерське, тобто студент повинен привчатися до осмисленого відбору виразних засобів, придатних до досягнення конкретного поставленого завдання. Дитина, що скаче верхи на стільці – це теж свого роду зразок для актора. Поведінка дитини абсолютно природна, органічна, тому що він до кінця вірить у правду своєї гри. Сидячи на стільці можна спробувати вселити собі, що під тобою справжній камінь. Але до майстерності актора це відношення не має. Треба йти іншим шляхом: не уявляти, що стілець це кінь, а побачити себе таким, що скаче на коні. І від цього активного бачення неминуче виникає правдива пластика – пластика людини, що скаче. Ця сторона гри актора є особливо важливою. Пластика має бути позбавлена від усього зовнішнього, позбавленого внутрішньої наповненості і внутрішнього виправдання.

«Різні стільці».

(Від стоматолгічного до електричного) Студенти сідають на стільці, залежно від призначення стільця відношення до нього змінюється.



«Люди-речі». Студентам пропонується побути «в шкірі» якого-небудь предмета, приміром, будильника або поміленьки, придумати й утілити в тілі відрізок життя цього предмету, під час якого трапляється незвичайно важлива подія, що впливає на його звичайну поведінку.

Після закінчення вправ педагог підводить студентів до думки про незавершеність їх проб. Пояснення поняття «Подія», як явища попередньої дії, що ламає лінію і що визначає його подальшу спрямованість. Додому задається підготувати поодинокий етюд з подією і «люди-речі» з подією. При цьому механізм оцінки і само поняття етюдів не розкривається до наступного уроку.

Виконавцям доводиться серйозно замислюватися і над ідейним змістом своєї творчості. Поважно, щоб визначити своє відношення до сценічних дій, учні самі знаходили надзадачу, не вигадували її, а вміли виводити з найдраматичнішого конфлікту.

Практична апробація методики проходила упродовж першого семестру 2019-2020 навчального року серед студентів першого курсу кафедри акторської майстерності Запорізького національного університету. Всього в експерименті взяло 13 студентів.

Для експериментальної перевірки ефективності рівня розвитку творчого потенціалу актора, було залучено студентів першого курсу кафедри «Акторської майстерності».

На розгляд було взято такі вміння: здатність до реалізації творчих здібностей, активізація творчої активності та здатність до творчих перетворень та креативності дій.

Рівень вмінь студентів за 9 бальною шкалою:

Високий рівень – 7-9 балів;

Середній – 4-6 балів;

Низький 1-3 балів.

Для експериментальної перевірки було сформовано експертну комісію до складу якої увійшли викладачі кафедри акторської майстерності Запорізького

національного університету: викладач Т. Петрик, Заслужена артистка України, ст.викладач Н. Стадніченко та заслужений артист України В. Гончаров.

Таблиця 3.1

## Контрольний експеримент

№	Дані студента	Віра в запропоновані обставини	Рівень	Володіння психофіз. апаратом	Рівень	Акторська дія	Рівень	Узагальнений рівень
1.	Анастасія А.	7	В	8	В	6	С	В
2.	Дарина А.	4	С	5	С	4	С	С
3.	Єлізабет Д.	2	Н	3	Н	2	Н	Н
4.	Роман К.	6	С	7	В	8	В	В
5.	Ірина Л.	5	С	3	Н	4	С	С
6.	Марина Л.	6	С	8	В	7	В	В
7.	Марк П.	5	С	4	С	4	С	С
8.	Тетяна С.	4	С	6	С	5	С	С
9.	Маргарита С.	7	В	8	В	7	В	В
10.	Микола Д.	5	С	7	В	С		С
11.	Дарина Ш.	3	Н	4	С	2	Н	Н
12.	Ганна Я.	7	В	7	В	8	В	В
13.	Олена Д.	7	В	8	В	6	С	В

В рамках контрольного експерименту експертною комісією було розглянуто рівень вмінь студентів таких як: віра у запропоновані обставини, володіння психофізичним апаратом, акторська дія. Після проходження ними курсу роботи над експериментальними вправами було виявлено, що рівень вмінь студентів на початку та на прикінці значно змінився.

Апробація методики включала три етапи: констатуючий, формуючий та контрольний.

Проаналізувавши рівень вмінь студентів під час контрольного експерименту було визначено, що загальний рівень вмінь студентів виріс,

більша частина, а саме 46% студентів отримали високий результат від 7 до 9 балів, 38% студентів отримали середній результат від 6 до 4 балів і лише 16% студентів отримали низький результат від 3 до 1 балів.

Аналіз отриманих експериментальних даних свідчить про те, що при початковому виявленні відношення до акторської діяльності було зафіксовано низький рівень показників (1-3 балів) продемонструвало 62% студентів, середній рівень (4-6 балів) продемонстрували 31% студентів, високий рівень (7-9 балів) лише 7% студентів.

Контрольний експеримент показав наступне: при виявленні відношення до акторської діяльності було зафіксовано низький рівень показників (1-3 балів), продемонструвало 16%, середній рівень (4-6 балів) продемонстрували 38% студентів, високий рівень (7-9 балів) продемонстрували 46% студентів. Позитивна динаміка склала для низького рівня 46%, для середнього 7% та для високого 39%, що дає можливість говорити про розвиток творчого потенціалу студентів.

Розглянувши підсумки експерименту, ми бачимо динаміку позитивних змін, констатувального в порівнянні з контрольним експериментом, що свідчить про позитивну динаміку зростання творчих здібностей, креативності та творчої активності.

Таким чином, результати експерименту дозволяють зробити висновок про підвищення рівня творчого потенціалу студентів кафедри акторської майстерності.

### **3.2. Результати експериментальної роботи**

Результати отримані в ході дослідження дозволяють зробити деякі висновки: Театр, як, відомо, це один з найпотужніших засобів залучення до культури, духовності. Театр – це один з важливих чинників виховання нового покоління освічених людей – української інтелегенції.

Зрозуміло, що справжнє дослідження далеко не вичерпує досвід роботи по вихованню артистів. Різноманіття педагогічних методів, підходів диктується самим різноманіттям форм існування мистецтва. Важливо, щоб ці методи були орієнтовані на конкретного студента, враховуючи його можливості і особливості дарування.

У театральній педагогіці має бути місце експерименту, найсміливішій фантазії. Кожне нове покоління несе своє, недоступне його батькам, - те нове, яке ми марно шукали в собі і у своєму мистецтві. Можливо, для них нормальне те, що нам невластиве, чого ми можемо тільки хотіти.

Відбір вправ, пропонованих у цій роботі, робився на основі того, в якій мірі вони сприяють розвитку фантазії студентів, підштовхують до самостійної роботи на уроці і вдома. Завдання педагога – дати їм практично відчутти смак дії, дії в характері, який народжується прямо зараз на уроці.

Виховання творчої волі, бажання і уміння діяти на сцені і найважче в театральній педагогіці: «Вольове завдання об'єкт і обстановка, яка все яскравіше вимальовується перед актором завдяки діяльності його творчої фантазії, починає захоплювати, хвилювати його, виманюючи з тайників його ефективної пам'яті необхідні по ролі комбінації почуттів, що мають характер дієвий і такий, що виливається у сценічну дію». Цю формулу К.Станіславського розвиває І. Кох: «Прояв емоцій у дії – головний чинник в творчості актора; але почуття повинні з'являтися в результаті дії, а не самі по собі. Сценічна дія є прояв волі, але оскільки вольовий акт виходить із спонукань, із потреб, він носить більш менш яскраво виражений емоційний характер. Оскільки немає двох людей з однаковою емоційністю, часто емоційність актора і режисера різні, різні будуть їх рішення цієї сценічної задачі. Саме ця обставина породжує суперечки про логічне рішення сцени. Дія, створена самим актором, завтра виконується ним органічно, тому що воно-продукт його свідомості, а не нав'язано з боку».

У педагогічній практиці виховне значення етюду розуміється інколи спрощено. Воно зводиться до вибору тематики і упускається головне: надзадача

етюду. Звідси виникають всякого роду обмежувальні тенденції. Етюд, не збагачений змістовною вигадкою, недопрацьований по дії, позбавлений надзадачі, принесе більше шкоди, чим користі. Він привчає до поверхневості і приблизності у вирішенні творчих завдань.

Дуже часто педагоги стикаються у своєму середовищі з такими оцінками етюдів, як правильно і неправильно, вірно і невірно. Йдеться про дотримання виконавцями певних правил, канонів, почерпнутих нами в системі в системі Станіславського. Так, приміром, розбираючи механізм оцінки, педагог звертає увагу на те, що студент в першій її фазі гостро сприйняв подію, в другій накопив емоційну інформацію і в третій в'яло вийшов із неї(оцінки), змінивши дію, на думку педагога, недостатньо активно.

З точки зору театральної науки, це безперечно, вірний розбір, який проте, враховує лише ююкву системи, а не її дух. Що стало нині об'єктом іронії горезвісне «вірю» і «не вірю», часом набагато точніше виражають суть що відбувається в етюді, чим набір вивірених технологічних зауважень, втілених в бездоганну термінологію. Чому ми віримо? Це питання питань. Але особливо в етюді віримо, в першу чергу, у глибину вигадки виконавця, через його уяву, що створює ілюзію іншого, сценічного життя.

Іншими словами, в етюді нас притягає не лише правдоподібність існування виконавця, а точність і напруження гри уяви. Дія не може бути вірною абстрактно. Відштовхуватиме відношенням, воно не может бути не забарвлене індивідуальністю виконавця, його фантазією і волею. Саме тому боязкому студентському етюду, виконаному за правилами, багато театральних педагогів вважають за краще сьогодні нехай багато в чому недосконалі, але наповнені живою уявою студента проби на найфантастичніші теми.

На відміну від мистецтва представлення і ремесла процес живої органічної творчості актора завжди припускає деяку імпровізаційність. Але свобода у виборі сценічних пристосувань повинна спиратися на твердо встановлену логіку дії. Це ті рейки, по яких розвиватиметься творчість. Треба багаторазово продумати увесь хід розвитку сценічної дії, домагаючись

абсолютної точності взаємодії партнерів, і в той же час всіляко уникати фіксації пристосувань, що так легко перероджуються в штамп.

Робота над вправами та етюдами не повинна обмежуватися рамками першого курсу. Для актора етюд – це втілені в діях життєві спостереження, які постійно збагачують і удосконалюють творчість художника.

## ВИСНОВКИ

Нами було проаналізовано стан дослідженості проблеми формування творчого потенціалу. Ми уточнили зміст головного поняття - творчий потенціал, як динамічна структура майбутнього актора, включає комплекс творчих задатків, які проявляються і розвиваються у творчій діяльності, а також комплекс психічних новоутворень актора протягом його навчання у ЗВО. Встановили, що він базується на уявленні і фантазії, асоціативних зв'язках, багатстві інтуїтивних процесів, емоційній різноманітності й емпатійних почуттях, які здійснюються у процесі творчої діяльності.

Ми уточнили сутність таких понять: «творчість» – продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення. Здатність до творчості – головна властивість людини, яка відрізняє її від тварин. Бути творцем – головне покликання людини. Людина може бути розумною і розсудливою, обмірковувати кожен свій крок і при цьому залишатися виконавцем. Людина може читати книжки, насолоджуватися прекрасним, зберігати у своїй пам'яті масу відомостей з будь-яких галузей знань, досягти вершин інтелекту, але при цьому не змінити світ навіть на крихту. При цьому вона залишається ерудитом, споживачем (енергії або інформації), а не творцем.

Таким чином, «творчий потенціал актора» – це передумова для творчого процесу з одного боку, та його результат – з іншого. І якщо студент реалізує у своєму драматичному житті більше ресурсів, ніж у нього є на конкретний проміжок життя, якщо він висуває перед собою далекі цілі і спрямовує творчі зусилля на втілення власних мрій, то це підвищує та збагачує його творчий потенціал. Відповідно, що таку життєву стратегію можна охарактеризувати, як життєтворчість. Якщо ж спостерігається зворотний процес – пасивність, інфантилізм особистості, при яких вона не розвиває вроджених задатків, можливостей здобутих від середовища (освіта, навчання, виховання), не

проявляє активності у пошуках застосування власних можливостей і уподобань, то відувається процес збіднення особистості. Вона поступово стає соціокультурним споживачем, проявляючи творче безсилля.

Нами було досліджено зміст системи професійної підготовки майбутнього актора ЗВО та встановлено, що творчий потенціал як і творча активність, мають тенденцію до самовираження і здобуття досягнень відповідно до їх можливостей. Мотивація творчої особистості виявляється у тенденції до пошуку й ризику, заснованих на бажанні досягнути й перевірити свої творчі можливості.

«Творчий потенціал» – це динамічна структура, що містить комплекс творчих задатків, які проявляються у творчій активності особистості і обумовлена креативністю. Ми встановили, що творчий потенціал носить комплексний характер і виявляється на всіх рівнях індивідуальності: на біопсихологічному, психологічному, соціальному і духовному. Як феномен, що розвивається творчий потенціал має специфічні підструктури, взаємодія яких забезпечує сталість і цілісність творчих проявів людини, його динаміку в цілому.

Для вирішення поставлених завдань використовувалися методики: дослідження, анкетування, бесіди, спостереження, експеримент та рефлексія результатів дослідно-експериментальної роботи.

Закінченність етюдів – важливий складовий елемент роботи актора у процесі формування творчого потенціалу. Пошук власного шляху – необхідність в роботі актора, уникати штампованих банальних рішень, створення перешкод, збуджуючих роботу уяви.

Після кожного етюдів повинні бути обговоренні найкращі промахи, невірні оцінні схеми. Після зауважень і детального розбору механізму оцінки студенти програють свої етюдів повністю або частково, залежно від міри засвоєння елементів методу.

Досягнення правильного сценічного спілкування важливе не саме по собі, а заради досягнення сценічного завдання за допомогою продуктивної дії.



Приклади порожнього спілкування заради спілкування. Ми звернули увагу на те, що існує тісний зв'язок між запропонованими обставинами і спілкуванням. Вони (обставини) диктують рівень забарвлення спілкування.

Подальшу перспективу дослідження вбачаємо у поглибленні вивчення проблеми творчого потенціалу актора крізь призму акмеологічної практики, дослідженні інноваційного потенціалу актора, вивченні широкого спектру питань, пов'язаних із психологічними особливостями акторської діяльності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Избранные статьи о русской музыке. Москва : Музгиз. Вып.1. 1952. 80 с.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Москва : Мемуары. 1998. 240 с.
3. Бех І. Образ «Я» як мета формування і розвитку особистості. *Педагогіка і психологія*. 1998. № 2. С. 30-40.
4. Богословский В. В., Степанов А. А., Виноградова А. Д. Общая психология : учеб. пособие для студентов пед. институтов. 3-е изд., перераб. и доп. Москва : Просвещение, 1981. 383 с.
5. Брушлинский А. О субъекте мышления и творчества. Основные современные концепции творчества и одаренности. Москва : НПО «Модек» 1997. 39 с.
6. Булатова О. Педагогический артистизм : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Академия, 2001. 240 с.
7. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. Москва : Культурно-просветительский центр «Прикосновение», 2004. 271с.
8. Василько В. Про перевтілення в мистецтва актора. Київ : Наукова Думка. 1976. 230 с.
9. Гаевский В. Дом Петипа. Москва : Артист. Режиссер. Театр. 2000. 432 с.
10. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Москва : Искусство. 1967. 484 с.
11. Годовський В., Арабська В. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом : методичні рекомендації, лекції, навчальна програма. Рівне : РДГУ. 2000. 76 с.
12. Голдрич О., Хитряк С. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю. Львів : Край. 2003. 232 с
13. Григорович Ю. Балет. Москва : Энциклопедия. 1981. 623 с.
14. Давыдов В. В., Маркова А. К. Концепция учебной деятельности школьников. *Вопросы психологии*. 1981. № 6. С. 13-26.

15. Захава Б. Мастерство актёра и режиссёра. Москва : Искусство. 1999. 150 с.
16. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. Москва : Искусство. 1976. 118 с.
17. Захаров Р. В. Слово о танце. Москва : Молодая гвардия, 1979. 159 с.
18. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство. 1983. 131 с.
19. Згуровський М. Інженерна освіта в Україні: стан і перспективи. *Вища школа*. Київ, 2001. № 6. С. 3-24.
20. Карп П. Младшая муза. Москва : Дет. лит., 1986. 190 с.
21. Кнебель М. Одейственном анализе пьесы и роли. Москва : ВТО, 1970. 160 с.
22. Кокорин А. Вам привет от Станиславского : учебное пособие. Москва : Просвещение, 2002. 222 с.
23. Колногузенко Б. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. матеріали з курсу. Харків : ХДАК. 2007. 86 с.
24. Колногузенко Б. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. матеріали з курсу. Харків : ХДАК, 2007. 86 с.
25. Конопкин О. Психологические механизмы регуляции деятельности. Москва : Наука, 1980. 456 с.
26. Корогодский З. Первый год. Начало. Москва : ВТО, 1974. 112 с.
27. Корольчук М. Психофізіологія діяльності. Київ : Ніка-Центр. 2009. 400 с.
28. Кремень В. Г. Енциклопедія освіти. Київ : Юрінком Інтер. 2008. 1040 с.
29. Кузина Е. Энергия актёра: миф и практика. *Театральная жизнь*. 2008. № 3. С. 66-68.
30. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность : учебное пособие. Москва : Смысл, 2004. 352 с.
31. Локарева Г. В. Соціально-педагогічна реабілітація засобами інформаційної системи творів мистецтва. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2013. № 3. С. 179-189.
32. Ломов Б. Ф. Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности: наука. Москва : Наука, 1980. 278 с.

33. Максименко Г. Філософія імпровізації у виконавчому мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми* : збірник наукових праць. 2009. Вип. 6. С. 141-156.
34. Максименко С. Д. Загальна психологія : навч. посіб. 2-е вид., перероб. та доп. Київ : «Центр учбової літератури», 2008. 272 с.
35. Максименко С. Д. Розвиток психіки в онтогенезі : у 2 т. Київ : Форум, 2002. Т. 1 : Теоретико-методологічні проблеми генетичної психології. 340 с.
36. Максименко С. Д. Розвиток психіки в онтогенезі : у 2 т. Київ : Форум, 2002. Т. 2 : Моделювання психологічних новоутворень. 320с.
37. Максимюк С. Д. Педагогіка : навч. посіб. Київ : Кондор, 2005. 667 с.
38. Маслоу А. На подступах к психологии бытия. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 270. с
39. Мейерхольд Э. План курса по «биомеханике»; Биомеханика Курс 1921-1922 гг. *К истории творческого метода*. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 1998. С. 26-40.
40. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. Москва : Искусство, 1979. 175 с.
41. Мессерер А. М. Уроки классического танца. Санкт-Петербург : Лань, 2004. 400 с.
42. Мокульський С. Історія заїдноєвропейського театру : посібник для театральних вузів, училищ і студій : в 2 т. Москва : Худож. Лит-ра, 1936. Т. 1 : Античний театр. Середньовічний театр. Театр епохи Відродження. 600 с.
43. Моляко В. Психологічне дослідження творчого потенціалу особистості : монографія. Київ : Педагогічна думка, 2008. 207 с.
44. Науково-теоретична конференція «Проблеми збереження, розвитку та сценічного втілення народного танцю (враховуючи пісенний, музичний та інший матеріал Полісся)». Рівне : РДГУ, 2002. 48 с.
45. Овчарук О. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи. Київ : «К.І.С.», 2004. 112 с.

46. Падалка Г. Музична педагогіка : Курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. Херсон : ХДПІ, 1995. 104 с.
47. Падалка Г. Педагогіка мистецтва. Київ : Освіта України, 2008. 247 с.
48. Панина Т. Современные способы активизации обучения : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2008. 176 с.
49. Резникович М. Театр времен. Жизнь театра : в 2-х кн. Київ : Альтпрес, 2001. Кн. 1 : Театр времен. 384 с.
50. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навчальний посібник. Тернопіль : навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
51. Рунин Б. О психологии импровизации. *Психология художественного творчества*. Ленинград : Наука, 1980. С. 45-57.
52. Салимбаев В. Нужно чувствовать, что ты всегда в пути. *Советский балет*. 1989. № 2. С. 32-34.
53. Соснова М. Искусство актера : учебное пособие для вузов. Москва : Академический Проект; Трикса, 2008. 432 с.
54. Станиславский К. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1954. Т.1 : Моя жизнь в искусстве. 515 с.
55. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. URL: <https://s.siteapi.org/92468b84f5f850e.ru/docs/h43nrk6qla80k44c8og48s0ocog00g>
56. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва : Азбука, 2015. 512 с.
57. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи : в 9 т. Москва : Искусство, 1993. Т. 5. 630 с.
58. Стендаль. Красное и черное. Москва : Правда, 1989. 506 с.
59. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917 - 1938. Москва : Наука, 1977. 415 с.
60. Строева М. Чехов и Художественный театр: работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. Москва : Искусство, 1955. 313 с.

61. Сулержицкий Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Москва : Искусство, 1970. 707 с.
62. Сухомлинський В. Серце віддаю дітям. Вибрані твори. Харків : Рад. шк. 1996. 110 с.
63. Тарт Ч. Практика внимательности в повседневной жизни. Москва : Изд-во Трансперс, 1996. 240 с.
64. Тарт Ч. Пробуждение: Преодоление препятствий к реализации человеческих возможностей. Москва : АСТ, 2007. 412 с.
65. Тихоплав Т. Тихоплав В. Жизнь напрокат. Научные аспекты тайн Мироздания. Санкт-Петербург : Весь, 2001. 250 с.
66. Чайковський Д. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості : навчальний посібник. Ужгород : [б. в.], 2002 . 98 с.
67. Шкориненко В. Народні витоки російського танцю та його регіональні особливості : методична розробка по дисципліні «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» Київ : [б. в.], 1999. 81 с.